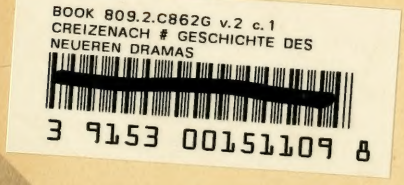
809.2
C862g
v.2


BOOK 809.2.C862G v.2 c.1
CREIZENACH # GESCHICHTE DES
NEUEREN DRAMAS
3 9153 00151109 8

WILHELM CREIZENACH,

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS.

ZWEITER BAND.

PN
1811
.C7
1909
Bd. 2

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS

VON

WILHELM CREIZENACH.

ZWEITER BAND.

RENAISSANCE UND REFORMATION.

ERSTER TEIL.

ZWEITE, VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1918.

809.2
C862g
v. 2

Vorwort zur ersten Auflage.

Et vous pardonnez humblement
Se nous vous tenons longuement
Car la matere le requert
Qui a no jeu sert et affert
Et ancores le passerons
Le plus briefment que nous porrons.

Diese Worte aus dem alten Mysterium von Arras kommen mir in den Sinn, indem ich meinen Lesern den zweiten Band vorlege. Ich hatte gehofft, in diesem Band bis zu den unmittelbaren Vorgängern Shakespeares vordringen zu können, aber die gewaltige Stoffmasse nötigte mich zu einer Teilung. Der dritte Band, der das französische, spanische, portugiesische, deutsche, niederländische und englische Drama im Zeitalter der Renaissance und Reformation umfaßt, ist im Manuskript bereits im wesentlichen vollendet und soll im nächsten Jahr erscheinen. Er wird auch einen Index über die drei ersten Bände enthalten, dessen Anfertigung Herr Dr. Reinhold in Halle a. S. freundlichst übernommen hat.

Die Art, wie ich den Stoff abgegrenzt und eingeteilt habe, will ich hier nicht erörtern; ihre Rechtfertigung wird sich hoffentlich aus dem Buche selbst ergeben. Als ungefähre Zeitgrenze ist das Jahr 1570 angenommen. Ich halte diese Einteilung auch in bezug auf das lateinische Schuldrama für berechtigt; die weiteren Schicksale desselben sollen der Gegenstand eines späteren Abschnittes sein, in dessen Mittelpunkt die Anfänge der Jesuitenbühne, sowie Frischlin, das Straßburger Akademietheater und das englische Universitätsdrama im Zeitalter Shakespeares stehen werden. Das wenige, was über das griechische Drama in diesem Zeitraume zu sagen ist, wußte ich nicht anders unterzubringen, als in dem ersten Buche des vorliegenden Bandes. Wenn in einem Lande, wie z. B. in Polen, sich in diesem Zeitraum nur vereinzelte Ansätze einer späteren, reicheren Entwick-

lung zeigen, so schien es mir angemessen, mit der Darstellung der nationalen dramatischen Literatur zunächst noch nicht zu beginnen.

Es liegt übrigens in der Natur gerade dieses Stoffes, daß die verschiedensten Arten der Anordnung möglich sind; für welche man sich auch schließlich entscheidet, man wird immer die Empfindung haben, daß der oder jener maßgebende Gesichtspunkt bei einer andern Einteilung deutlicher hervorgetreten wäre. Vielleicht wird man auch beim zweiten Band in dieser Hinsicht manche Ausstellungen erheben, doch glaube ich kaum, daß einer der Leser sich über die zweckmäßigste Anordnung so sehr den Kopf zerbrechen wird, wie ich selber das getan habe.

Wie bei dem ersten Bande, so hatte ich auch bei der Fortsetzung öfters die Empfindung, eines jener Bücher zu schreiben, „für welche die Zeit noch nicht gekommen ist". Doch ist es unmöglich, mit einer Gesamtdarstellung so lange zu warten, bis alle Einzelfragen durch Monographien erledigt sind. Wenn ich öfters die Erfahrung machte, daß den Verfassern von Monographien die großen Zusammenhänge der Entwicklung nicht deutlich waren, so konnte mich das nur in der Überzeugung bestärken, daß hier eine Wechselwirkung eintreten muß. Eine erschöpfende Darstellung ist natürlich nicht beabsichtigt; auch werden mir wohl manche Zusammenhänge deshalb entgangen sein, weil ich in Anbetracht des weit zerstreuten Materials sehr viel mit Exzerpten arbeiten mußte, die ich mir auf Reisen angefertigt hatte. Manche gesammelte Materialien ließ ich ungenutzt, manche Fragen, die mit dem Stoff in Zusammenhang stehen, verfolgte ich nicht weiter, um nur einmal zu einem Abschluß zu gelangen. Dazu hat die leicht erklärliche Ungeduld beigetragen, mich endlich der großen Zeit des englischen und spanischen Dramas zu nähern. Und auch abgesehen davon ist es besser, die Vorarbeiten nicht so lange hinzuziehen, bis man von dem Gegenstand zu viel versteht, um ein Buch darüber schreiben zu können.

Schließlich muß ich bemerken, daß ich infolge meiner Berufstätigkeit wohl kaum die nötige Muße zum Abschluß des zweiten und dritten Bandes gefunden hätte, wenn mir nicht von dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht ein halbjähriger

Urlaub bewilligt worden wäre, für welchen ich hiermit meinen ehrerbietigen Dank ausspreche. Außerdem gebührt mein Dank den Vorständen und den Beamten der Bibliotheken; zu denjenigen, deren Liberalität ich schon in der Vorrede zum ersten Band zu rühmen hatte, sind inzwischen noch zahlreiche andere hinzugekommen; überall fanden meine Wünsche die wohlwollendste Berücksichtigung.

Am 25. August 1901. **Wilhelm Creizenach.**

Vorwort zur zweiten Auflage.

Nachdem der zweite und dritte Band dieses Werkes schon seit mehreren Jahren vergriffen sind, entschloß ich mich auf Wunsch der Verlagshandlung zu einer Neubearbeitung. Auch diesmal war ich bestrebt, die inzwischen erschienene reichhaltige Literatur möglichst vollständig auszunützen, doch sind mir trotz wiederholter Bemühungen manche ausländische Werke infolge des Kriegs unzugänglich geblieben. Die Besprechung von Stiefel im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1909 S. 158ff. enthielt zu einigen Stellen in den Abschnitten über das italienische und spanische Drama Berichtigungen und Nachträge, die ich mit Dank verwertet habe. Der Abschnitt über Frankreich wurde jetzt mit dem zweiten Band vereinigt, um im dritten Band für das Register zu Band II und III Raum zu schaffen; die Anfertigung dieses Registers hat wieder Herr Dr. Wolfram Suchier freundlichst übernommen.

Dresden, am 29. September 1918. **W. C.**

Inhalt.

Erstes Buch.

Das lateinische Drama.

Seite 1—168.

Die Wiedererweckung des antiken Bühnenwesens in Rom 1. Pomponius Laetus 2. Dramatische Aufführungen der Pomponianer 3. Einrichtung des Schauplatzes 4. Abbildungen des Schauplatzes 6. Neue dramatische Dichtungen; Verardis Historia Baetica 7. Verardis Ferdinandus Servatus 8.

Florenz. Piero Domizio 10. Domizios geistliche Dramen 11. Aufführungen römischer Komödien in Florenz 12.

Venedig. Thomas Medius 14. Harmonius Marsus 15. Bartholomaeus Zambertus 16.

Spätere Aufführungen in Rom. Aufführung des Pseudolus im kapitolinischen Theater 17. Gallus Aegidius Romanus 18. Dramatisches Spottgedicht gegen Battista Pio 19.

Unteritalien. Morlini, Telesio 20.

Deutschland. Terenz in Deutschland 21. Lustspiel der deutschen Studenten in Padua 23.

Dialoge 24. Wimphelings Stilpho 25. Kerkmeisters Codrus 27. Bebels Dialog 28. Lochers zeitgeschichtliche Dramen 29. Kitzschers Tragikomödie 32. Der Ludus Martius des Schottenius 33.

Festspiele. Grünpeck 34. Celtis 36. Die Silvula des Georgius Sibutus 37.

Allegorische Spiele. Lochers Judicium Paridis 38. Allegorische Spiele von Sebastian Brant, Pinicianus und Chelidonius 39.

Reuchlins Komödien. Sergius 41. Henno 43.

Sonstige Nachahmungen der römischen Komödie. Lochers ludicrum drama 47. Hegendorfinus 48. Humanistische Komödien in Österreich; Bartholomaeus Frankfurter, Caspar Ursinus 49. Kilian Reuter 50.

Aufführungen römischer Komödien in Deutschland 51.

Die Niederlande. Die Humanisten in Löwen; Dorpius, Barlandus 52. Eligius Eucharius in Gent 54 (Macropedius 54).

Das humanistische Drama in Frankreich 55. Ravisius Textor 56. Der Dialogus super abolitione pragmaticae sanctionis 62. Galfredus Petrus, Remaclus Arduenna, Connibert 63.

Metra des Terenz und der Neulateiner 64.

Aristophanes und die Humanisten 66. Aufführungen des Plutus 67. — Griechische Dramen; Neaira, Abrahams Opfer 68. Christophersons Jephta 69.

Neue Richtung im lateinischen Schuldrama 70. Die Niederlande 17. Deutschland 72. Italien 73. Spanien 75. Frankreich 76. England 79. Dänemark, Böhmen, Polen 82.

Einfluß des Terenzstudiums 83. Die Schüler als Schauspieler 86. Aufführungen von Komödien neuerer Dichter 88. Stil der neuen Schulkomödien 89. Chor 90. Metrisches 91. Prolog und Argument 92. Phraseologie, Sentenzen, Wortschatz 93. Inszenierung 94. Annäherung an den mittelalterlichen Stil 96. Komische Szenen 97. Titel 98. Umfang 99. Prätentionen der Dichter 100. Moralische Tendenz 101.

Begebenheiten aus dem alten Testament 102. Adam und Eva 103. Opferung Isaaks 104. Josephsdramen: Crocus 105. Macropedius 107. Diether, Balticus 108. Dramen von Moses, Nabal, Goliath, Judith, Simson, Jerobeam 109 Der Hieremias des Naogeorgus 110. Dramen von Eli, Ruth, Hiob, Salomo Esther 111; Naogeorgs Hamanus 112. Susanna 113.

Neutestamentliche Stoffe. Die Gleichnisse. Der verlorene Sohn 114. Der Acolastus des Gnapheus 115. Der Asotus des Macropedius 117. Der barmherzige Samariter 118. Der arme Lazarus, das verlorene Schaf 119. Zieglers dramatisierte Parabeln 120. Dramen von Johannes dem Täufer; Schöpper 121. Grimald 122. Dramen aus dem Leben Jesu 123. Kindheit Jesu 124. Der Anabion des Sapidus 125. Der Philargyrus des Pantaleon 126. Der Judas Iscariotes des Naogeorgus 127. Auferstehungsdramen 129.

Heiligendramen. Holonius 129.

Zeitgeschichtliche Dramen 130. Dramatische Polemik gegen Luther 131. Der Pammachius des Naogeorgus 132. Der Pyrgopolinices des Naogeorgus 136.

Allegorische Dramen. Der Homulus des Ischyrius 137. Der Hecastus des Macropedius 138. Der Mercator des Naogeorgus 141. Der Euripus des Levin Brecht 144. Der Pornius des Hannardus Gamerius 146. Der Evangelicus fluctuans des Fabricius 147. Die Hypocrisis des Gnapheus 148. Die Eusebia des Schorus 149.

Dramen aus der Geschichte und Sage des klassischen Altertums. Der Apelles des Micyllus 151. Zieglers Cyrus, Didodramen 152.

Dramen vom Schul- und Studentenleben. Die Rebelles des Macropedius 153. Der Petriscus des Macropedius 154. Der Agapetus des Cnaustinus 155. Der Didascalus des Zovitius, die Comoedia des Frachaeus 156. Die Studentes des Stymmelius 157.

Dramatisierung von Motiven der Schwankliteratur. Niederländer. Schwänke des Macropedius 159. Der Pisander bombylius des Madirus 160. Schwänke des Placentius 161. Deutsche. Philargyrus und Pecuparumpius 162. Maternus Steyndorffer 163. Der Morosophus des Gnapheus 164. Franzosen. Der Advocatus 165. Marabaeus 166. Lipocordulus 167. Calmus, Griaeus 168.

Zweites Buch.

Komisches Drama und pastorales Drama in Italien.

Seite 169—344.

Mittelalterliche Formen des komischen Dramas in Italien 169. Alione als Farcendichter 170. Sonstige italienische Farcen 172. Possen aus dem Bauernleben 173. Mogliazzi 174. Sienesische Bauernspiele 175. Strascino 176. Der Pidinzuolo 177. Berni, Caracciolo 178. Politische Dramen 179. Moralitäten 180.

Eklogen 181. Allegorische Festspiele 186. Mythologische Spiele 190. Der Orfeo des Poliziano 191. Cephalus; Apollo und Daphne 192. Danae, Psyche 193. Mythologische Dramen von Alticozzi und Sannazar 194. Bojardos Timone 194.

Dramatisierte Novellen; Accolti, Araldo 195. Die Comedia Floriana, Mariano, Alticozzi 196. Hippolyt und Leonora, der Falke 197. Tragische Geschichten. Pistojas Panfila 198. Carrettos Sofonisba 199. Tragödien von Jacopo da Legname und Notturno Napoletano 200.

Aufführungen römischer Komödien in italienischer Sprache. Ercole I von Ferrara 201. Plautusaufführungen in Ferrara 202, in Pavia 205, in Mailand, Mantua und Gazzuolo 206, in Venedig 207. Die Übersetzer Berardo und Cosmico, Urteile der Zeitgenossen 208.

Beginn des Einflusses der römischen Komödie auf die italienische. — Komödien in Reimen. Komödien des Visconti und Araldo 209. — Komödien des Nardi 210, Komödien des Bononi und Giannotti 211. Die Commedia in versi von Strozzi 212. Machiavellis aristophanische Komödie 213. Prosakomödien 214. Die Sei contenti des Carretto 215. Der Formicone des Publio Filippo 216.

Anfänge einer neuen Kunstrichtung. Die Cassaria des Ariosto 217. Die Suppositi des Ariosto 220. Ariosts Prosa 222. Die Calandria des Bibbiena 223. Die Mandragola des Machiavelli 226. Die Clizia des Machiavelli 231. Die Eutichia und die Aristippia 232.

Die späteren Lustspiele des Ariosto 233. Der Negromante 234. Metrische Form des Negromante 236. Die Lena 237. Umarbeitung der Cassaria und der Suppositi 239. Die Scolastica 240.

Ricchis Tre tiranni 241. Belos Pedante 242. Aretino als Komödiendichter 243. Der Marescalco 244. Die Cortigiana und die Talanta 245. Der Ipocrito 246. Der Filosofo 247.

Charakteristik des neuen Stils in der Komödie 249. Der Schauplatz 250. Die stehenden Figuren. Jünglinge, Diener 251. Kuppler, Parasiten, Sykophanten 252. Der comicus senex, der miles gloriosus 253. Die Kurtisane 254. Die jungen Mädchen 255. Die Matronen, die Ammen 256. Die Kupplerinnen 257. Der Pedant 258. Der Negromant 259. Die Geistlichkeit 260. Die Lustspielintrigen 261. Monologe 264. Gesprächston 265. Wortwitze, Mischung der Sprachen 266. Unanständige Späße 267. Prosa und Vers in der Komödie 268. Die Prologe 271.

Die Bühnendekoration 273. Die Intermedien 277.

Entwicklung der Komödie in einzelnen Städten und Landschaften 279.

Ferrara 279. Bentivoglio, Giraldi, Pigna 280.

Siena. Die Intronati 281. Gli Ingannati 282. Komödien des Alessandro Piccolomini 283. Charakteristik der Sieneser Komödien 284.

Florenz. Der Vecchio amoroso des Giannotti 286. Die Aridosia des Lorenzino 287. Die späteren Florentiner 288. Firenzuola 289. Gelli 290. Grazzini 291. Cecchi 294. D'Ambra, Salviati 296. Buonaparte, Varchi 297. Luigi Alamanni 298. Girolami Razzi 299.

Rom. Lustspielaufführungen dortselbst 302. Annibale Caro 303. Ippolito Salviani 304. Bernardino Pino 305. Mailand 306. Niccolò Secchi, Luca Contile 307.

Venedig. Lodovico Dolce 308. Girolamo Parabosco, Lodovico Domenichi 309. Die berufsmäßigen Schauspieler in Padua und Venedig 310. Ruzzante 311. Sein Charakter 312. Ruzzantes Schauspielergesellschaft 313. Ruzzantes älteste Dramen 314. Seine Fiorina 315. Sein Dialogo facetissimo 316. Ruzzante als Bearbeiter römischer Komödien 317. Seine Moschetta 319. Sein Dialogo I 320. Sein Dialogo II 321. Calmos Rodiana und Travaglia 322. Calmos kleinere Komödien 323.

Die groteske Komödie 324. Übergang zur Commedia dell' arte 325. Der bergamaskische Diener 326. Die weiblichen Rollen 328. Improvisation des Textes 329. Die burleske Schauspielkunst 330. Ausbreitung der Commedia dell' arte 331. Der älteste Bericht 334.

Weitere Entwicklung der Bauernspiele und Eklogen. Die Congrega dei Rozzi 336. Bauernspiele und Eklogen des Rozzi 337. Sonstige Eklogen 339. Der Idealstil in der Ekloge 340. Inscenierung der Eklogen 341. Weitere Entwicklung der dramatischen Ekloge 343.

Drittes Buch.

Die Renaissancetragödie.

Seite 345—471.

Das Studium der Tragödien Senecas in Italien 345. Aufführung von Senecas Phaedra in Rom 347. Geistliche Tragödien 348. Quintianus Stoa 349. Der Protogonos des Giano Anisio 350. Das Studium der griechischen Tragiker 351. Übersetzungen der Tragödien des Euripides ins Lateinische 352. Martirano 353.

Die Tragödiendichtung in italienischer Sprache. Italienische Seneca-Übersetzungen 354. Die Sofonisba des Trissino 355. Die metrische Form der Sofonisba 359. Verbreitung der Sofonisba 361. Die Rosmunda des Rucellai 362. Der Oreste des Rucellai 364. Die Tullia des Martelli 364. Alessandro Pazzi 365. Alamannis Übersetzung der Antigone 367.

Zweite Periode der italienischen Tragödie. Giraldi Cinthio 368. Die Orbecche des Giraldi Cinthio 369. Sonstige Tragödien des Giraldi Cin-

thio 371. Sperone Speroni 373. Die Canace des Speroni 374. Parabosco, Domenichi, Spinelli u. a. 376. Die Dalida des Luigi Groto 377. Novellentragödien 378. Die Adriana des Luigi Groto 379. Der Soldato des Leonico 380.

Bearbeitungen antiker Tragödien von Lodovico Dolce 381. Anguillaras Edipo 382. Die Orazia des Aretino 383. Dolces Dido 384. Dolces Marianna 385.

Geistliche Tragödien 387.

Verbreitung der Tragödien 388. Tragödienaufführungen; die Dekoration der Bühne 389. Kostüme 390. Intermedien 391. Musikbegleitung 392. Vortrag der Chorgesänge 393.

Deutschland. Senecastudien 394. Tragödienaufführungen 395. Naogeorgus als Übersetzer des Sophokles 396.

Frankreich. Lateinische Tragödien. Der Christus Xylonicus des Barptolomaeus Lochiensis 397. Buchanan 398. Buchanans Baptistes 399. Buchanans Jephthes 401. Murets Caesar 404. Die Pariser Kollegien 405. Rouillets Philanira 406. Rouillets Petrus und Aman 408.

Übersetzungen griechischer Tragödien ins Französische von Lazare de Baïf und Sibilet 409.

Die Dichter der Plejade 411. Jodelles Kleopatra 412. Jodelles Dido 417. Die Medea von Jean de La Péruse 418. Die Übersetzung der Sofonisba von Melin de Saint-Gelais 419. Toutains Agamemnon 420. Grévins Jules César 421. Jacques de La Taille, Nicolas Filleul 422. Die Panthée von Guersens 423. Die Antigone von Antoine de Baïf 424. Die Soltane von Bounin 425.

Biblische Tragödien 426. Bezas Abraham 427. Joachim de Coignac, Antoine de la Croix 428. Rivaudeau, Des Mazures 429. Jean de La Taille 430.

England. Lateinische Tragödien 431. Übersetzungen der Tragödien Senecas ins Englische 432. Englische Originaltragödien 435. Gorboduc 436. Tancred und Gismunda 440. Iocasta 441.

Spanien und Portugal 442. Ferreira 443.

Allgemeine Charakteristik der Renaissancetragödien. Einfluß der Theorie; Horaz und Aristoteles 446. Autoritätsglauben der Theoretiker 448. Ablehnung des mittelalterlichen Stils 449. Merkmale der Tragödie 450. Tragödienstoffe 451. Die Atrocitas 453. Einteilung in fünf Akte 454. Personenzahl 457. Einheit der Zeit 458. Einheit des Orts 461. Einheit der Handlung 462. Hervorhebung der dramatischen Situationen 463. Mordszenen auf der Bühne 464. Einzelne tragische Effekte 465. Die tragische Gravität 466. Phraseologie, Sentenzen 468. Chorgesänge 469.

Viertes Buch.

Das serbo-kroatische Drama in Dalmatien.

Seite 472—490.

Beginn der Einwirkung des italienischen Dramas 472. Geistliche Spiele in Spalato und Lesina 473. Die Robinja des Hannibal Lucić 474.

Drama und Theater in Ragusa 475. Ragusanische Dichter 476. Das geistliche Drama in Ragusa 477. Possenspiele von Naljeković 478. Der Stanac von Marin Držić 480. Erste Spuren des Renaissancedramas. Bearbeitungen italienischer Tragödien 481. Schäferspiele 482. Die Tirena von Držić 483. Andere Schäferdramen Držićs 485. Držić als Komödiendichter 486. Der Skup 487. Dundo Maroje 488. Arkulin 489.

Fünftes Buch.

Frankreich.

Seite 491—577.

Fortdauer der Mysterienaufführungen 491. Neugedichtete Mysterien 493. Gringoires Mysterium von St. Ludwig 494. Chevalets Mysterium von St. Christoph 495. Galiczons Mysterium von St. Maxentius 496. Choquets Apokalypse; sonstige Legendendramen 497. Dramen aus dem Oster- und Weihnachtszyklus 498. Umarbeitungen alter Passionsspiele 499. Einflüsse der Renaissance und Reformation 500. Zensurmaßregeln 501. Bedenken gegen das geistliche Drama 502. Die Pariser Confrérie de la Passion 503. Spätere Mysterienaufführungen 505. Stellung der Kalvinisten zu den Mysterien 506.

Die Moralitäten 507. Guillaume des Autels, Habert, Jean d'Abundance 508. Protestantische Polemik in den Moralitäten 509. Die Farce des Théologastres 510. Das Pariser Reformationsdrama 1524 511. Malingres Moralité de la maladie de Chrestienté 512. Crespins Mercatorübersetzung, Bienvenus monde malade 513. Der Pape malade von Badius, Frère Fecisti von Bienvenu 514. La vérité cachée 515. Henri de Barran 516. Timothée Chrétien 517. Aufführungen der Connards 518. Pierre Du Val 519. Moralitäten der Königin Margareta von Navarra 520. Katholische Moralitäten 522. Eine Moralität im Kollegium von Navarra 523. Sonstige Moralitäten 524. Erweiterung des Begriffs der Moralitäten, Sibilet 526. Die Gotteslästerer, die Frères de Maintenant 527. Das undankbare Kind 528. Moralitäten von Pyramus und von der Römerin 529. Moralität vom Kaiser und seinem Neffen 530. Moralität vom armen Landmädchen 531. Die Tragödie von Jean Bretog 532. Sonstige romantische Dramen 533.

Die Farcen 535. Persönliche Satire 539. Die Farce von Naudet 540. Rabelais als Farcendichter 541. Marot als Farcendichter 542. Die Farce der Königin Margareta von Navarra 543.

Die Sottien 544. Politische Sottien aus der Zeit Franz' I. 545. Politische Sottien in Genf 546. Sottien in Rouen 547. Sonstige Sottien 548.

Komische Monologe 549.

Die Berufsschauspieler 550. Jean de Pont-Alais 553. Mitwirkung der Geistlichen 554. Organisation der Wandertruppen 555. Reportoir der Wandertruppen 556. Stellung der Wandertruppen zu den Behörden 557. Mißachtung des Schauspielerstandes 558. Schauspielerinnen 559.

Lustspiele im klassischen Stil. Übersetzungen aus Terenz und Plautus 560. Die italienische Komödie in Frankreich 561. Charles Estiennes Übersetzung der Ingannati 562. Übersetzungen der Suppositi des Ariost 563. Aufführung der Calandria des Bibbiena 564. Die Lustspieldichter der Plejade 565. Der Eugène von Jodelle 566. Jodelles Nachfolger 569. Die Trésorière von Grévin 570. Antoine de Baïf 571. Aufführungen italienischer Lustspiele am Hof 572. Die Ébahis von Grévin 573. Die Reconnue von Remy Belleau 574. Die Corrivaux von Jean de La Taille 576.

Berichtigungen und Nachträge 578.

Erklärung der abgekürzten Zitate S. 579.

Erstes Buch.

Das lateinische Drama.[1]

Wir haben gesehen, daß bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Studium der dramatischen Dichter des Altertums für das eigentliche Theaterwesen so gut wie gänzlich unfruchtbar geblieben ist. Während in der letzten Hälfte des Jahrhunderts Motive aus dem Gedankenkreise des wiederbelebten Altertums mehr und mehr in die herkömmlichen Festspiele eindrangen und mit den Mitteln der neu erstandenen heiteren Kunst vorgeführt wurden, hören wir doch lange nichts davon, daß die begeisterten Jünger der Altertumswissenschaft den Gedanken einer theatralischen Verkörperung eines antiken Bühnenwerkes gefaßt hätten, ein Gedanke, der ihnen doch nach unserm Gefühl hätte so nahe liegen müssen. Zumal da die Kenntnis der szenischen Altertümer, wohl vor allem durch das Studium des Vitruv, immer deutlicher geworden war. So zeigt sich in Albertis Werk über die Architektur, das er 1452 dem Papst Nicolaus V. überreichte, ein klarer Überblick über das antike Bühnenwesen, und wenn bei dem großartigen Umbau des Vatikans, den der humanistische Papst plante, auch ein „theatrum" vorgesehen war, so wäre es wohl denkbar, daß er die Darstellung klassischer Dramen beabsichtigte. Unter den folgenden Päpsten hören wir nichts von dramatischen Aufführungen. Calixtus III. (1455—1458) zeigte nicht das geringste Interesse an den Bestrebungen der Humanisten; Pius II. (1458—1464) hatte die Zeiten längst hinter

1) Für die Fälle, wo bibliographische Angaben fehlen, verweise ich auf die Werke von Goedeke und Bahlmann; eine sorgfältige Bibliographie der in Frankreich entstandenen lateinischen Dramen — zum Teil mit Inhaltsangaben — enthält der Aufsatz Boltes in der Festschrift für J. Vahlen, Berlin 1900, S. 591ff.; für das englische Universitätsdrama vgl. Churchill und Keller im Shakespeare-Jahrbuch 34, 224 ff., sowie die Monographie von Boas; zur lat. Tragödie vgl. Buch III.

sich, da er die famose Chrisis gedichtet hatte; auch er hat die Hoffnungen mancher Humanisten getäuscht, und Paul II. (1464—1471) hielt mit eiserner Strenge die römische Humanistengruppe darnieder, von welcher die Wiederbelebung des klassischen Dramas ausgehen sollte.

Das geistige Haupt dieser Gruppe, Pomponius Laetus (geb. 1428 zu Diano in Unteritalien, † 1497 zu Rom) war noch unter Paul II. auf den Lehrstuhl der römischen Universität berufen worden, den vor ihm Lorenzo Valla inne hatte. Keiner unter den frühern Humanisten lebte so ausschließlich wie er im Gedanken an die Herrlichkeit des alten Rom. Sein ganzes Sinnen und Trachten war darauf gerichtet, sich in die Zeiten entschwundener Größe zu versetzen. In diese Traumwelt folgte ihm willig eine erlesene Schar von Freunden und Schülern, denen er das Studium der Klassiker durch ästhetische und archäologische Bemerkungen und vor allem durch die Kraft seiner Begeisterung belebte. Sie bildeten eine literarische Sodalität, die sich mit altrömischen Formen umkleidete, deren Mitglieder sich altrömische Namen und Titel beilegten; den Geburtstag der Stadt pflegten sie als den höchsten Festtag feierlich zu begehen. In diesem Kreise begegnen wir zuerst dem Gedanken, die Aufführung antiker Dramen nach antiker Art ins Werk zu setzen.

Die Lehrtätigkeit des Pomponius in Rom, die sich über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren hinzieht, wurde, wie bekannt, noch durch Paul II. jäh unterbrochen. Das Treiben der Akademiker, ihre Begeisterung für das heidnische und republikanische Rom schien ihm in kirchlicher und politischer Hinsicht gefährlich; während des Karnevals 1468 wurden zwanzig Akademiker verhaftet; Pomponius, der geflohen war, wurde nach Rom zurückgebracht und in den Kerker der Engelsburg geworfen. Allmählich wurde jedoch die Haft gemildert, er durfte seine Lehrtätigkeit wieder aufnehmen, und nach dem Regierungsantritt Sixtus IV. (1471) wurde durch die Herstellung der Akademie der Triumph des Humanismus entschieden.

Erst in dieser zweiten Periode hören wir von dramatischen Aufführungen der „Pomponianer“, von welchen in den Aktenstücken und Nachrichten, die sich auf die Unterdrückungsmaßregeln Pauls II. beziehen, noch nirgends die Rede ist. Zunächst scheinen die Aufführungen auf den engeren Kreis der Akademiker beschränkt gewesen zu sein; Cortesius berichtet, daß einmal bei der Feier des Geburtstages Roms im Hause des Pomponius auf

dem Quirinal der junge Inghirami (geb. c. 1470) bei einer Darstellung der Asinaria des Plautus mitgewirkt habe, ein Ereignis, das jedenfalls in die Zeit nach der Wiedereröffnung der Akademie unter Sixtus IV. fallen muß.[1]

Das Entzücken der humanistischen Kreise können wir uns wohl vorstellen. Weit wirksamer als durch alle seine sonstigen antiquarischen Spielereien konnte Pomponius seine Jünger in das alte Rom zurückzaubern, wenn er unmittelbar vor ihren Augen dieselben Gestalten vorführte und vor ihren Ohren dieselben Verse ertönen ließ, an denen sich vor anderthalbtausend Jahren die alten Römer ergötzt hatten. Die Wiederbelebung der Bühne des Altertums wurde einer der glänzendsten Ruhmestitel des Pomponius, und wie es scheint dauerte es nicht lange, daß auch humanistische Großwürdenträger der Kirche ihn aufforderten, in den Höfen ihrer Paläste mit seinen Schülern aufzutreten. Aber auch hier sind wir leider auf sehr spärliche Nachrichten angewiesen, außer der Asinaria und dem Epidicus können wir von keinem andern antiken Lustspiel mit Bestimmtheit nachweisen, daß die Pomponianer es aufführten, doch ist es wahrscheinlich, daß der Bericht des Hermolaus Barbarus über Aufführungen seines ergänzten Amphitruo[2] in seine letzten römischen Jahre fällt (1489—1493 oder 94) und sich auf die Pomponianer bezieht. Daß Pomponius, der dem Texte des Terenz eine solche Sorgfalt zuwandte[3], auch diesen Dichter bei den Aufführungen nicht vernachlässigte, könnten wir voraussetzen, auch wenn es Sabellicus nicht ausdrücklich berichtete. Die Seele dieser Aufführungen scheint Inghirami gewesen zu sein, der in späteren Jahren als der glänzendste lateinische Redner aus Pomponius' Schule gerühmt wurde. In den Jugendjahren hat er

1) Bei den öfters zitierten Worten in dem Bericht des Jacobus Volaterranus über ein Gastmahl beim Venetianischen Orator Diedo 1482: Fuerunt qui . . . comoedias recitarunt, veterum mores et acta imitantes (Muratori, Scriptores 23, 162), ist es nicht klar, um was für komische Aufführungen es sich handelt. In den bis jetzt erschienenen zwei Bänden des gründlichen Werks von Zabughin über Pomponius Laetus werden dessen dramatische Bestrebungen noch nicht erörtert.

2) S. o. Bd. I, S. 574. Offenbar um dieselbe Zeit verfaßte in Rom Flaminius eine kurze Anrede des Cantor, die für den Schluß einer Amphitruo-Aufführung bestimmt war; die Verse sollen offenbar Senare vorstellen; herausg. von Vattasso in den Studi e testi 1, 40f. Ebenda S. 45 ein Epigramm des Flaminius, De Plauti Aulularia.

3) Fabricius, Bibl. lat. Leipz. 1773 S. 54, spricht von einem Terenz, Parma 1480 mit castigationes des Pomponius Laetus.

durch seine schauspielerischen Leistungen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen.[1] Während noch bei seinem ersten Auftreten in der Asinaria sein allzulebhaftes und allzumarkiertes Gebärdenspiel getadelt wurde, hat er bei seinem Auftreten in der Titelrolle von Senecas Phaedra (s. u. Buch III) solche Bewunderung erregt, daß ihm zu seiner großen Freude der Beiname Phaedra für sein ganzes übriges Leben anhaftete.[2]

Soviel ergibt sich jedoch aus den spärlichen Nachrichten mit Gewißheit, daß nunmehr die Dramen der Römer mit Verteilung unter mehrere Schauspieler dargestellt wurden. Die alte Schulmeinung, daß bei den Aufführungen im alten Rom alle Rollen von einem und demselben Darsteller gesprochen wurden, hatte sich offenbar bei dem eindringenden Studium des Altertums ganz von selbst verloren. Das Verdienst der Wegräumung des früheren Irrtums läßt sich meines Wissens nicht an eine bestimmte Persönlichkeit anknüpfen; als Polydorus Virgilius in seinem Buch De inventoribus rerum[3] diesem Irrtum unter Berufung auf eine Stelle in Ciceros Paradoxen zurückwies, hatten die Pomponianer schon längst ein richtigeres Verständnis des antiken Schauspielwesens durch ihre Aufführungen dargetan. Auch gewann man jetzt einen besseren Einblick in die Art, wie die Alten den Bühnenraum herrichteten und ausschmückten. Daß die Komödien des Plautus und Terenz auf einem öffentlichen Platz spielten, in dessen Hintergrund die Häuser der beteiligten Hauptpersonen sichtbar waren, ging schon aus den überlieferten Texten hervor, mit besonderer Deutlichkeit aus einigen plautinischen Prologen, z. B. zum Amphitruo, Miles gloriosus und Poenulus, wo der Schauplatz der folgenden

1) Paulus Cortesius sagt von ihm (de cardinalatu 1510 Bl. 98f.): qui in adolescentia ad absolutam ethologiam pervenire potuisset, nisi eum ad eloquentiam abstraxisset gloria expetita major.

2) Pintor, Rappresentazioni romane di Seneca e Plauto nel rinascimento (Nozze Provenzal-Bartelletti, Perugia 1906), veröffentlicht einen Brief des Alexander Cortesius, Bruders des Paulus, nach Florenz vom 13. April (wie Pintor sehr wahrscheinlich macht 1486), worin es heißt: „Velim adfuissetis cum Epidicum Plauti agebant mimi Romani in capitolio; utinam et hodie adessetis, cum spectaturi Hyppolitum [sic] Senecae simus."

3) Lib. III, cap. 13. Die ersten drei Bücher erschienen zuerst 1499; ich kenne bloß spätere Ausgaben. Merkwürdigerweise sagt noch Erasmus in seinen Adagia: Nihil ad versum *οὐδὲν πρὸς ἔπος* id est Nihil ad carmen. De iis qui longe discrepant ab iis quae proposita sunt. Translatum videtur a scena, ubi histrio saltatu gestuque carminis genus repraesentat. Et haud scio an alius fuerit qui recitaret versus, alius qui gesticularetur. Apparet enim unum aliquem fuisse recitatorem, cujus est illa vox in calce comoediarum: Calliopius recensui.

Handlung erklärt wird; das Bild, das man auf diese Art gewonnen hatte, mußte dann durch die Schilderungen des Vitruvius eine weitere Bestätigung finden. Die römischen Humanisten waren denn auch bestrebt, den äußeren szenischen Apparat in seinem alten Glanz wieder aufleben zu lassen. Sie setzten in dieser Beziehung große Hoffnungen auf den Kardinal Raffaele Riario, der im Hof seines Palastes unter einem großen Zeltdach die Phaedra von den Pomponianern aufführen ließ.[1] Sulpicius Verulanus, der erste Herausgeber des Vitruvius (Romae s. a.), meint deshalb in seinem Widmungsschreiben an den Kardinal, derselbe habe sich den Ruhm des Catulus erworben, der zum erstenmal über die Zuschauer im Theater ein solches Schattendach ausspannte. Aber nun möge er auch noch ein Vitruvianisches Theater errichten, es könne ja in mäßigen Dimensionen gehalten sein und brauche nicht so kostspielig zu sein wie das des Pompejus, von dem die Alten solche Wunderdinge erzählten. In diesem Theater könne die Jugend an Festtagen durch ihre Aufführungen das Volk belehren und aufheitern; an Kirchenbauten könne ja der Kardinal immer noch denken, wenn er älter sei. Doch hat der Kardinal, mit anderweitigen großen Bauplänen beschäftigt, diesen Wunsch nicht erfüllt; die moderne Kunst der Ausschmückung eines theatralischen Schauplatzes hat sich, wie wir später noch sehen werden, nicht bei den lateinischen Aufführungen in Rom, sondern bei den italienischen Aufführungen in Ferrara entwickelt. Daß bei den Aufführungen im Hause des Pomponius kein großer szenischer Apparat entfaltet wurde, können wir als sicher annehmen, aber auch bei einer Aufführung der Menächmen im Vatikan 1502 heben die Ferraresischen Gesandten ausdrücklich hervor: non v'era scena alcuna perchè la camera non era capace. Man hat wohl auch öfters in den ersten Zeiten des humanistischen Theaters den Mangel einer eigentlichen Dekoration durch ein Auskunftsmittel ersetzt, von dem wir uns mit Hilfe einiger alter Terenzausgaben einen Begriff bilden können. Dort befindet sich nämlich vor jeder Szene ein Holzschnitt, auf welchem die Häuserreihe im Hintergrund durch eine Reihe von Zellen ersetzt ist, die durch Pfeiler oder Säulen voneinander getrennt und nach vorn mit Vorhängen abgeschlossen

1) Wenn Sulpicius außerdem sagt, diese Aufführung habe tamquam in media circi cavea stattgefunden, so kann man vermuten, daß die Zuschauer im Kreis um die Darsteller saßen. Unklar ist, was Sulpicius meint, wenn er sagt, der Kardinal habe zuerst dem Zeitalter den Anblick einer scena picturata dargeboten.

sind, ähnlich wie die Auskleidezellen in einem Schwimmbad; durch Aufschriften oberhalb der Vorhänge ist angedeutet, wessen Haus jede einzelne Zelle darstellen soll und dem entsprechend bewegen sich die Personen vom Hintergrund auf die Bühne und zurück.[1]

Durch Sabellicus erfahren wir, daß die Pomponianer neben den alten Komödien auch solche von neueren Dichtern aufführten, doch hat sich nichts derart erhalten. Das einzige humanistische Theaterstück, von dem wir mit Bestimmtheit wissen, daß es zu jener Zeit in Rom aufgeführt wurde, verdient eigentlich gar nicht als Drama bezeichnet zu werden. Es entstand aus Anlaß der Eroberung Granadas (2. Januar 1492) und des Sturzes der Maurenherrschaft in Spanien, der nicht nur am aragonesischen Hofe in Neapel (s. u. Buch II), sondern auch in Rom glänzend gefeiert wurde, wobei sich auch der Kardinal Riario hervortat. Da geriet der Humanist Carlo Verardi aus Cesena auf den Gedanken, die Geschichte vom Fall Granadas in eine Form zu bringen, daß das römische Volk sie nicht nur hören, sondern auch sehen könne, und in dieser Form wurde sie im Palast seines Gönners, des Kardinals, auf einem eigens dazu hergerichteten Theater aufgeführt,

1) Solche Zellen mit Vorhängen bilden den Hintergrund der Gruppenbilder im Terenz von Trechsel in Lyon 1493, sowie in den bei Soardus in Venedig seit 1497 erschienenen Ausgaben. Auch auf den Szenenbildern des Pariser Terenz von 1552 sehen wir im Hintergrund Säulen mit Vorhängen dazwischen. Diese Darstellungen beruhen auf einer Ansicht über die Konstruktion des Theaters, die ihren deutlichsten Ausdruck in den weit verbreiteten Praenotamenta des Jodocus Badius gefunden hat. Dort heißt es cap. IX: Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia i. e. loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant umbracula seu absconsoria, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae quae exierant ludebant. Nachbildungen von solchen Holzschnitten aus alten Terenzausgaben findet man jetzt bei Exp. Schmidt S. 126, 180ff. und, von ausführlichen Erläuterungen begleitet, bei Herrmann (S. 300), der es in hohem Grad wahrscheinlich macht, daß bereits die Holzschnitte von 1493 nach Angaben des Badius angefertigt wurden, doch ist seine Annahme, daß Badius hier Erinnerungen an das Bühnenwesen seiner niederländischen Heimat unwillkürlich auf Terenz übertrug, durchaus verfehlt. Über weitere Beispiele dieser Inszenierung s. u. (Muschlers Hecyra und Mirandas Vilhalpandos), ferner die Rechnungen der Westminsterschule in London im Athenaeum 1903 I 220. Doch wurde der Schauplatz offenbar so eingerichtet, daß man ihn nicht nur vom Hintergrund aus, sondern auch von rechts und links durch Eingänge betreten konnte, die den Versurae des altrömischen Theaters entsprachen; vgl. das in Buch II über den italienischen Schauplatz gesagte.

„unter großem Beifall“, wie wir zu unserem Erstaunen aus der Vorrede erfahren.[1] Allerdings meint der Verfasser selber, der Beifall habe hauptsächlich dem Gegenstande gegolten, aber auch dann können wir kaum begreifen, wie die fürs Altertum begeisterten Zuhörer ein solches Machwerk über sich ergehen lassen konnten. Vielleicht haben die prächtigen Kostüme dem dürftigen Stück aufgeholfen. Das Ganze besteht aus einer Reihe von Gesprächen in klarer, korrekter lateinischer Prosa, aber ohne jedes dramatische Leben, Gespräche, die sich zum Teil in Granada, am Hofe des Königs Baudelis, zum Teil vor der Stadt im Lager des Königs Ferdinand abspielen und auf der einen Seite die wachsende Mutlosigkeit, auf der andern die wachsende Hoffnung schildern, bis endlich der besiegte maurische König hinauskommt und freundlich aufgenommen wird. Der fortwährende Wechsel des Schauplatzes war für die Zuschauer offenbar bloß durch die wechselnden Personen und den Inhalt der Gespräche erkennbar, ein Szenenwechsel hat kaum stattgefunden. Erwähnung verdient es, daß der Verfasser sich bei Schilderung der Gegner durchaus anständig verhält und es nirgends versucht, sie als verächtlich oder lächerlich erscheinen zu lassen. Der maurische König bespricht sich mit seinen Räten, mit einem Wahrsager, der den unglücklichen Ausgang des Kampfes prophezeit, mit den Boten, die eine Hiobspost nach der andern bringen, nur ein Bote des Sultans Bajazet erweckt für kurze Zeit trügerische Hoffnungen; in den Gesprächen auf spanischer Seite erscheinen vor allem die Königin und der Kardinal Mendoza in einem vorteilhaften Lichte. In der oben erwähnten Äußerung des Verfassers, er wolle das Ereignis in eine Form bringen, daß man es auch sehen könne, zeigt sich dieselbe rein äußerliche Vorstellung vom Wesen des Dramas, wie bei den mittelalterlichen Mysteriendichtern, nur daß er auf die naiv-lebendige Anschaulichkeit dieser Dichter verzichtet. Allerdings hebt er ausdrücklich hervor, daß es bloß die Ereignisse eines Tages sind, die er uns darstellt, doch handelt es sich in diesen Worten um eine vereinzelte und wohl nur zufällige Übereinstimmung mit Aristoteles Poetik, die damals noch nicht in den Kreis der humanistischen Studien eingeführt war. Er selbst bezeichnet das Stück als „Historia Baetica“, und der vorausgeschickte Prolog in Jam-

1) Auf dem Titel heißt es, „acta . . . undecimo calendas Majas,“ also am Gründungstag der Stadt Rom, was dafür zu sprechen scheint, daß die Pomponianer beteiligt waren.

bischen Senaren zeigt uns deutlich, daß er der Frage, unter welche Gattung sein Werk zu rubrizieren sei, ratlos gegenüberstand. Er meint, wenn die Zuhörer sich schon oft an erdichteten Komödienbegebenheiten erfreut hätten, so könne ihnen die Darstellung einer wahren Geschichte nur um so willkommener sein. Doch schildere er keine Greultaten, wie sie in Tragödien vorzukommen pflegen, auch keine Streiche von Kupplern, Sykophanten und verbuhlten Weibern und was sonst „die griechische und unsere Komödie“ vorführt. Es soll aber niemand erwarten, daß hier die Gesetze der Komödie oder der Tragödie beachtet werden; wir wollen Geschichte und nicht Fabel darstellen. Dann die Schlußwendung nach traditioneller Art: Aber nun gebt acht, der Maurenkönig mit seinen Räten kommt schon hervor.

Nicht lange darauf hat Verardi im Ferdinandus Servatus ein anderes Ereignis aus der spanischen Geschichte dramatisiert, den Mordversuch, den (gegen Ende 1492) ein Wahnsinniger zu Barcelona gegen König Ferdinand unternahm. Er widmete dies Drama dem Kardinal Mendoza, der das Ereignis selber mit erlebt hatte und auch im Stück auftritt. Wegen der Kunstgattung, zu der es gehören soll, ist er auch hier in Verlegenheit, doch entscheidet er sich dafür, es Tragicomoedia zu nennen, wie Plautus seinen Amphitruo nannte, weil das vorgeführte Verbrechen an die Tragödie, der glückliche Ausgang aber an die Komödie erinnere. Wir haben also hier den ersten Fall, daß die spaßhafte Bezeichnung des Plautus im Prolog zum Amphitruo ernst genommen und für Stücke verwendet wird, die der gangbaren Rubrizierung widerstreben. Die Form entspricht auch diesmal nicht den Traditionen des Altertums. Verardi hat das Stück in Prosa entworfen und dann von seinem Neffen Marcellino in Hexameter übertragen lassen. Er sagt, er habe, von hochgestellten spanischen Prälaten ermuntert, eine Aufführung veranstaltet, der, wie es scheint, auch der neue spanische Papst Alexander VI. beiwohnte, wenigstens finden wir unmittelbar vor dem Beginn einen hexametrischen Prologus an den Pontifex Maximus, der gebeten wird, der Vorstellung ein freundliches Ohr zu leihen. Verardi hat einen gewissen Zusammenhang mit den Ereignissen seines ersten Stückes dadurch hergestellt, daß er uns gleich zu Anfang Pluto vorführt, der sich im Gespräch mit den Furien über die Verluste beschwert, die sein Reich durch den glaubensstarken König erleide. Die Furien schwören Rache, und Tisiphone begibt sich auf die Erde, wo sie in Ruffus ein geeignetes Werkzeug für ihre Pläne findet. Chassang hat bereits

darauf hingewiesen, daß sich hier der Einfluß Claudians offenbart. Doch andrerseits entspricht die Eröffnung durch eine Beratungsszene der bösen Geister durchaus den mittelalterlichen Szenen, in denen die Teufel in ohnmächtiger Wut gegen das Reich Gottes konspirieren. Die Inszenierung ist freilich nicht die mittelalterliche, aber auch keineswegs die klassische; wir müssen uns vorstellen, daß Tisiphone, nachdem sie allein zurückgeblieben ist, sich nicht mehr in der Unterwelt, sondern auf der Erde befindet, wo nun Ruffus erscheint und in einem naiven Monolog seine eigene Scheußlichkeit kundgibt. Tisiphone stachelt ihn zum Königsmorde auf, er eilt hinweg, und nach einem langen Monolog kehrt auch die Furie zum Acheron zurück. Inzwischen ist das Verbrechen geschehen, die Königin tritt auf, betet für die Rettung ihres Gemahls, der heilige Jakobus erscheint und tröstet sie, und gleich darauf kommt auch der König, durch ein Wunder plötzlich geheilt. Nachdem noch der Kardinal Mendoza gemeldet hat, daß der Mörder deutliche Spuren des Wahnsinns zeige, erscheint zum Schluß ein Chorus und ermahnt die Könige, dem leuchtenden Beispiel Ferdinands und Isabellas zu folgen. Wie man sieht, bezeichnen diese Stücke des Verardi durchaus keinen Fortschritt gegenüber dem Frührenaissance-Drama und fanden auch offenbar in Italien keine große Beachtung, dagegen wurden sie in Deutschland und den Niederlanden mit dem Respekt aufgenommen, den man dort für solche italienische Novitäten hegte; sie wurden dort wiederholt nachgedruckt[1] und gewannen auch auf das humanistische Drama einen gewissen Einfluß.

Viel bescheidener sind die Anfänge des humanistischen Theaters in Florenz. Während hier im Zeitalter Lorenzos die Kultur der Renaissance auf andern Gebieten in ihrer höchsten Blüte stand, herrschte auf der Bühne die knabenhaft harmlose Form der mittelalterlichen Rappresentazione, zu der sich ja auch Lorenzo selber als Dichter herbeiließ; es zeigt sich zunächst keine Spur davon, daß die Florentiner humanistischen Kreise in der Art, wie dies bei den römischen der Fall war, die Wiederbelebung des antiken Dramas als einen Teil ihrer Kulturaufgabe betrachtet und sich dem entsprechend dafür begeistert hätten. So finden wir denn die ersten

1) Z. B. in Basel 1494 (besorgt von Sebastian Brant, vgl. Ch. Schmidt, Histoire etc. 1, 253) und zweimal in Deventer vgl. Campbell Nr. 1714f. Daß auch in Spanien ein Nachdruck veranstaltet wurde (Salamanca 1499; vgl. Herrmann im Anzeiger für deutsches Altertum, 23, 174) ist durch das Interesse am Inhalt leicht erklärlich.

Spuren eines humanistischen Dramas im Kreise der Schuljugend, die damals in erster Linie die Theaterlust der Florentiner befriedigte. Man begann auch hier in lateinischer Sprache, und der erste Dichtername, der zu nennen wäre, ist der des Piero Domizio, der von 1476—1479 als Lehrer der Kleriker am Dom in Florenz und später in ähnlichen Stellungen in Ferrara, Prato und Pistoja wirkte und bis in sein hohes Alter († c. 1515) dem Schulamte treu blieb.[1] Von seinen theatralischen Bestrebungen erfahren wir aus zwei Briefen an Lorenzo von Medici, die in ihrer Verbindung von Ergebenheit und Vertraulichkeit einen ganz guten Eindruck machen; in einem von 1476 wird Lorenzo eingeladen, der Aufführung von „la nostra Licinia" beizuwohnen, möglicherweise war jedoch dies Stück ebenso wie der Einladungsbrief in italienischer Sprache verfaßt. In dem lateinischen Brief, in welchem Domizio während des Karnevals von 1479 sich erbietet, mit seinen verkleideten Schauspielern in Lorenzos Palast zu kommen, handelt es sich jedoch ohne Zweifel um eine lateinische Aufführung, und hier äußert sich Domizio auch über seine künstlerischen und sittlichen Grundsätze. Er ist ein Bewunderer des Terenz, meint aber, er sei für die Jugend gefährlich, und es sei schwer, im Unterricht die Gefahren zu vermeiden, die durch die Liebeshändel in den Lustspielen leicht entstehen könnten. Deshalb habe er, so gut er es mit seinem Ingeniolum vermochte, ein frommes Stück verfaßt, das zur Gottesfurcht anleite. Mit dieser Charakteristik stimmen auch die drei Stücke des Domizio überein, die sich noch handschriftlich erhalten haben. Alle sind mit wortreichen Widmungsepisteln versehen, in denen er solche lateinische Komödien geistlichen Inhalts und ohne Obszönitäten als eine segensreiche Neuerung oder eigentlich Wiederbelebung empfiehlt, denn die Komödie sei ursprünglich von der Religion ausgegangen. Die Lehrer, die auf diese Art das Studium der schönen Literatur mit geistlicher Würze untermengen, erwerben sich ein Verdienst um das eigene Seelenheil und um das der bildsamen und eindrucksfähigen Jugend; die Komödie sei, wie er den alten Ausspruch erweiternd und umgestaltend bemerkt, ein Spiegel der menschlichen und göttlichen Dinge. Er eifert gegen die einseitig formalistische Richtung, die nicht genug auf die sittliche und religiöse Bildung der Jugend achte, auf die sündhaften neuen Lateinschriftsteller, die mit den

1) Archivalische Nachrichten über ihn bei del Lungo, Florentia S. 382ff., wo auch die beiden Briefe an Lorenzo abgedruckt sind.

heidnischen Götternamen um sich werfen, und weist im voraus die Angriffe zurück, die seinen Komödien von dieser Seite drohen könnten. Die Namen, die in diesen Widmungsschreiben genannt werden, versetzen uns auf die Höhe des Florentiner Lebens in seiner glänzendsten Zeit: Piero Soderini, der große republikanische Staatsmann, Mariano von Genazzano, der elegante humanistische Kanzelredner, den die medicäische Partei dem Savonarola gegenüberstellte, Raffaele Girolamo, der im diplomatischen Dienste seiner Vaterstadt als ein Schüler Macchiavellis tätig war und sich dessen schlaue Verhaltungsmaßregeln jedenfalls mehr zu Herzen nahm als die Lehren des guten Prete Piero. Aber wenn wir nach den Widmungsschreiben die Stücke selber betrachten, so kommt uns deutlich zum Bewußtsein, wie das überreich entwickelte florentinische Geistesleben auf dramatischem Gebiet damals noch keinen angemessenen Ausdruck fand. In dem einen Stück behandelt Domizio das Leben eines florentiner Lokalheiligen, des Bischofs Zenobius, im andern das Leben Augustins, im dritten das des Apostelfürsten Petrus und seinen Streit mit Simon Magus; hier fleht er am Schluß der Widmung zum Himmel empor, er möge den verkommenen Zustand der Kirche bessern.[1]

Im Augustinus hat Domizio sich einen Helden erwählt, den gerade die religiös gestimmten Humanisten mit der edelsten und tiefsten Hingebung verehrten, und dessen Geschichte, wie sie in den Konfessionen erzählt ist, auf den ersten Blick als eine herrliche Aufgabe für die geistliche Dramatik erscheinen könnte. Aber doch ist hier in der Erzählung schon so unendlich viel getan, daß auch ein größerer Dramatiker als Domizio dahinter zurückbleiben müßte. Im allgemeinen verfährt er mit demselben

1) Die obigen Angaben über die Dramen Domizios beruhen auf den Handschriften. Der Zenobius und der Petrus befinden sich unter den Ashburnham-Handschriften der Laurenziana (Nr. 1066 und 1067). Den Augustinus (Modena VI, C. 16) hat Tiraboschi 6, 1302 kurz erwähnt und darauf hingewiesen, daß er höchstwahrscheinlich i. J. 1494 bei Gelegenheit des Augustinerkonvents in Ferrara aufgeführt wurde; Domizio sagt in der Vorrede, er habe seine Arbeit auf Veranlassung des Augustiners Fra Mariano unternommen und widme sie nun dem Herzog Ercole I. Der Zenobius ist offenbar früher verfaßt, denn Raffaele Girolamo war nach dem Widmungsbrief zu schließen damals offenbar noch ein junger Mensch; daß Domizio in der Familie Girolamo Unterricht erteilte, ergibt sich aus seinen Briefen an Lorenzo. Die Widmung des Petrus kann frühestens in das Jahr 1502 gehören, denn Piero Soderini wird hier als lebenslänglicher Vexillifer bezeichnet; ihm ist das Stück wohl auch mit Rücksicht auf seinen Taufnamen gewidmet.

sklavischen Anschluß an die Vorlage, wie die Mysteriendichter des Mittelalters; in vierunddreißig Szenen ohne Akteinteilung führt er die Handlung von Augustins Abreise aus der Heimat bis zu seiner Bekehrung und Taufe; der Schauplatz reicht ähnlich wie auf der Mysterienbühne von Afrika bis Mailand, es wird vorgeführt, wie Augustins Mutter, die heilige Monica, nach Italien hinüberfährt und einen Seesturm durch ihr Gebet beschwichtigt. Ebenso hören wir auf der Bühne eine lange Predigt des Ambrosius, unterbrochen durch Zwischenreden der begeisterten Zuhörer. Domizios Versmaß sind die ungeschickten, kaum von Prosa zu unterscheidenden Senare der Frührenaissancekomödien; man kann sich vorstellen, daß die ergreifenden Worte des ringenden und suchenden Mannes und der geängstigten Mutter sich in dieser Form seltsam genug ausnehmen. Doch hat Domizio auch noch komische Szenen beigefügt, mit Benutzung von Motiven des römischen Lustspiels und der sacre rappresentazioni; die Hauptperson in diesen Szenen ist Augustins Diener, der gefräßige und stets durstige Gurgulio, der öfters in Gemeinschaft mit Dolophronius, dem Diener des Ambrosius auftritt, einmal erscheint er auch mit einem Wirt, dem er die Zeche schuldig geblieben ist. Auch auf dem Schiff befindet sich ein komisch sein sollender Matrose.[1]

Übrigens wurden doch auch in Florenz die Dramen der alten römischen Komiker mitunter aufgeführt. Es haben sich noch Dankesworte in lateinischer Prosa erhalten, die von einem Knaben nach einer Plautusaufführung gesprochen wurden, welche der Florentiner Schulmann Antonio Bernardi 1486 veranstaltete.[2] Und daß Poliziano, der führende Geist unter den florentiner Humanisten sich nicht mit Domizios Art der lateinischen Dramatik befreundete, kann man sich wohl denken. Er fand Gelegenheit, seine Ansichten über lateinische Aufführungen darzulegen, als Paolo Comparini, der Vorsteher der Schule bei San Lorenzo, 1488 eine Aufführung der Menächmen veranstaltete und ihn bat, einen Prolog zu dichten. In dem Begleitschreiben, mit welchem Poliziano seinen eilig hingeworfenen Prolog in vortrefflichen Senaren übersendet, findet sich die schon erwähnte abfällige Kritik der neulateinischen Komödien (s. o. 1, 565 f.), und im Prolog selber wendet er sich mit einem verächtlichen Seitenblick gegen die Stücke, die ohne Verse und ohne rechten Zusammenhang geschrieben seien und den Titel

1) Zu diesen Personen und Motiven s. o. 1, 543 f., 361 f.
2) Vgl. Pintor, Prime recitazioni di commedie latine in Firenze, 1906.

Komödie sich fälschlich angemaßt hätten, und gegen die Lehrer, die anstatt den Knaben reines Latein beizubringen, ihren Stil mit solchem Zeug verderben. Das alles könnte sich sehr wohl auf die „Komödien" des Domizio beziehen. Zum Schluß verteidigt dann der Prolog die Darsteller im heftigsten und erbittertsten Ton gegen die heuchlerischen Geistlichen, auch bei diesen oft zitierten Worten könnte Polizian an Domizio gedacht haben, wenn er auch nur die Klostergeistlichen (Cucullati lignipedes cincti funibus) ausdrücklich erwähnt.

Eine größere selbständige Bedeutung haben die Anfänge des humanistischen Theaters in Venedig, das späterhin die bedeutendste Theaterstadt Italiens wurde. Das Interesse der dortigen Humanisten für die klassische Lustspieldichtung hat sich, wie es scheint, zunächst nicht durch Plautus- und Terenzaufführungen geäußert, sondern durch eigene Versuche im klassischen Stil. Allerdings hat der erste Versuch dieser Art, der Epirota des Patriziers Thomas Medius, noch ganz den Charakter der Frührenaissancekomödien; er ist in Prosa verfaßt (gedr. 1483) und nach der Widmung, in welcher Medius seine „novo modo condita fabella" dem Hermolaus Barbarus empfiehlt, war diese zur Lektüre bestimmt; von der Möglichkeit einer Aufführung ist nicht die Rede. Doch treten hier die Reminiszenzen an das römische Lustspiel deutlich hervor, es handelt sich um die Liebe eines Syracusanischen Jünglings Clitipho zu einem fremden Mädchen Antiphila; das Stück endigt damit, daß ein reicher Mann aus Epirus das Mädchen als seine Nichte erkennt und mit einer Mitgift ausstattet. In diese Haupthandlung sind dann noch einige andere mit kindischer Ungeschicklichkeit eingeflochten, es entstehen Verwechslungen zwischen Clitipho und einem Namensvetter, der in Erotium Meretrix verliebt ist, Erotium wiederum bekommt von ihrer Mutter Harpage Lena die üblichen weisen Lehren, sie solle sich nicht von der Liebe hinreißen lassen und mehr auf Erwerb sehen, „nec quicquam est inope meretrice miserius." Ein breiter Raum wird auch von den Liebesschmerzen der koketten alten Lesbia eingenommen, die den einen Clitipho mit ihren Anträgen verfolgt, aber sich schließlich mit dem alten Epiroten begnügt; außerdem wird auch ein mittelalterliches Schwankmotiv verwertet in einer Szene, wo ein betrügerischer Gastwirt selber das Opfer einer Zechprellerei wird. Alles das ist ohne Witz und Talent vorgeführt, doch hat auch dies Machwerk in Deutschland einen gewissen Erfolg errungen; es wurde noch 1516 in Heidelberg herausgegeben, mit Anmerkungen

und überschwenglichen Lobversen, unter denen sich auch ein griechisches Epigramm von Johannes Brenz, dem späteren schwäbischen Reformator befindet.

In Venedig selber blieb, wie es scheint, das Stück des Thomas Medius unbeachtet, und zwar um so mehr, da dort einige Jahre später der erste bekannte Versuch einer genauen Nachbildung des römischen Lustspiels ans Licht trat. Er ging aus von Giovanni Armonio oder wie er sich nach seiner abruzzesischen Heimat nannte, Harmonius Marsus, einem Ordensgeistlichen, der später von 1516—1542 als Organist an der Markuskirche tätig war.[1] Er war erst 22 Jahre alt, als er um 1500 seine Komödie Stephanium dichtete und in dem Augustinerkloster zu San Stefano aufführen ließ, wobei er auch selber eine Rolle übernahm. Solche Klosterunterhaltungen, die uns jetzt etwas wunderbar vorkommen, waren damals, wie es scheint, in Venedig nichts Seltenes.

Diese erste bekannte Aufführung eines Dramas im klassischen Stil in Venedig wurde auch im Kreise der venetianischen Humanisten als ein epochemachendes Ereignis mit Jubel begrüßt. Eine der größten Berühmtheiten dieses Kreises, der Geschichtsschreiber Sabellicus, schildert uns in einem begeisterten Brief an den Dichter, wie er sich bei der Aufführung ins Altertum versetzt glaubte; er habe gemeint, nicht bei den Augustiner-Eremiten zu sitzen, sondern im Theater des Marcellus oder Pompejus einer Plautus- oder Caecilius-Aufführung beizuwohnen, Marsus habe bei allen Gutgesinnten die Hoffnung erweckt, daß durch ihn die Komödie endlich wiederhergestellt werde; er werde vielleicht der einzige sein, den das Zeitalter den Alten entgegenstellen könne, wenn er nur der Führung der Natur folgen wolle. In demselben überschwenglichen Ton bewegen sich die Lobverse der Freunde vor der Ausgabe der Komödie. Sabellicus feiert hier den Marsus als Retter der Komödie, die barfuß ohne Soccus und in traurigem Aufzug umhergeirrt sei, ein gewisser Baptista Scyta[2] frohlockt darüber, daß neben den neuen Virgilen, Horazen und Demosthenessen nun auch ein neuer Plautus und Terenz erstanden sei, und

1) Die Literatur über Harmonius als Musiker und über Theateraufführungen der Ordensgeistlichen in Venedig bei Rossi, Calmo, S. XVII.

2) Offenbar derselbe, der ein Jahr zuvor die Hypnerotomachia mit empfehlenden Versen begleitet hatte. Der oben erwähnte Brief des Sabellicus an Harmonius Marsus in dessen Epistulae X, 21.

ein Augustinerbruder meint, daß Harmonius sich nunmehr andern großen Venetianern wie Sabellicus und den Bellini und Lombardi würdig zur Seite stellen könne. Diese Empfehlungen gehen über den gewöhnlichen humanistischen Komplimentierstil weit hinaus, sie zeigen uns, daß Harmonius in der Tat und nach allem, was wir wissen, auch mit Recht, als der erste in Italien galt, der eine Komödie in engem Anschluß an den Stil der römischen Dichter verfaßte; das Lob des Sabellicus, der in Rom zu dem intimen Kreise der Schüler und Freunde des Pomponius Laetus gehört hatte, beweist jedenfalls, daß er sich aus seiner römischen Zeit keines ähnlich gelungenen Versuchs zu erinnern wußte.

Die Nachahmung erstreckt sich hier zugleich auf Form und Inhalt. Die Senare sind im Prolog wenigstens leidlich regelmäßig, im Lauf des Stücks sind sie jedoch in der üblichen Art nicht viel besser als Prosa, dagegen findet sich im fünften Akt auch ein ziemlich gut geratener Versuch in Octonaren. Über den Schauplatz erfahren wir nichts Näheres, doch weist der Prolog nach antiker Art darauf hin, wer in den verschiedenen Häusern wohnt. Die Handlung spielt in dem alten Athen und dreht sich in der üblichen Weise um die Liebe eines jungen Mannes zu einem schönen Mädchen (Stephanium), natürlich kommt auch hier zum Schluß ein alter Onkel, und es stellt sich heraus, daß Stephanium freigeboren ist und auf eine schöne Mitgift rechnen darf. Der Vater des Jünglings, der alte Hegio, ist in seinem Charakter und seinen Erlebnissen eine getreue Kopie des plautinischen Geizhalses; der Dieb des Goldschatzes, der schlaue Sklave Geta, der auch den jungen Herrn in seinen Liebeshändeln unterstützt, ist jedenfalls die gelungenste Figur des ganzen Stückes; zwar erscheint auch er in den herkömmlichen Situationen, z. B. wenn er dem jungen Herrn einen Liebesbrief des Mädchens vorliest oder sich seiner Heldentaten in Küche und Keller rühmt und wie ein Feldherr mit einer Schar von Köchen aufmarschiert, doch wird das alles mit selbständigen kleinen Zusätzen und mit gutem Humor durchgeführt. Das statarische Element tritt ganz zurück; man sieht, der Verfasser ist entschiedener Plautiner und erstrebt stark aufgetragene groteske Wirkungen. Dabei bereitet er seinen Hörern außer dem rein ästhetischen auch noch einen philologischen Genuß, den das humanistische Publikum der neulateinischen Dramatiker ganz besonders schätzte, indem er von Zeit zu Zeit veraltete und seltene Wörter aus Plautus anbrachte, was auch Sabellicus in seinem Brief als einen besonderen Vorzug anerkennt.

In ähnlichem Geist dichtete ein anderer Venetianer, Bartholomaeus Zambertus seine Komödie Dolotechne, wie er uns in der Widmung (von 1504) erzählt, um sich während der Arbeit an seiner Euclidübersetzung zu zerstreuen. Auch hier haben wir eine Lustspielhandlung nach antiker Art: ein Jüngling, der mit Hilfe seines Sklaven ein Mädchen aus der Gewalt eines Kupplers befreit. Dagegen erinnert es an die Komödie des Thomas Medius, wenn der Jüngling die nötigen Geldmittel einem verliebten alten Weib ablistet. Durchaus nicht zum Schaden der Wirkung ist der Verfasser in manchen Einzelheiten von der strengen Beobachtung des antiken Kolorits abgewichen; sonst stellt er aber seine Gelehrsamkeit durchaus nicht unter den Scheffel, wie schon die charakteristischen griechischen Namen: Polychrysos senex, Bdelyra vetula, Rhodostoma puella u. a. beweisen und der exklusive Charakter des humanistischen Dramas zeigt sich auch in der Mahnung des Prologsprechers, die Tür fest zu verrammen, „ne barbara veniat turba". Die Verse sind freilich von Prosa kaum zu unterscheiden. Von einer Aufführung in Venedig ist nichts bekannt, doch hat Zambertus ebenso wie Medius und Harmonius im Norden dankbare Leser und Nachdrucker gefunden.

In Rom dauerten inzwischen die Aufführungen lateinischer Komödien fort, wir hören z. B. von einer Aufführung der Mostellaria im Palast des Kardinals Colonna 1499, von einer Menächmenaufführung im Vatikan 1502 bei den Abschiedsfeierlichkeiten für Lucrezia Borgia (s. o. S. 6), auch die Aufführungen zur Feier des Geburtstags der Stadt hörten mit dem Tode des Pomponius Laetus nicht auf. 1501 war bei diesem Anlaß auf dem Kapitol im Konservatorenpalast ein solches Gedränge, daß der päpstliche Zeremonienmeister Burchardus keinen Platz fand und wir daher auch in seinem Diarium weder über den Titel des Stücks noch über die Darstellung belehrt werden. Ausführliche Nachrichten besitzen wir über eine Aufführung des Poenulus, die 1513 zur Feier der Verleihung des römischen Bürgerrechts an den päpstlichen Nepoten Giuliano Medici stattfand. Hier war die glanzvolle Ausstattung, wie man sie in Ferrara den übersetzten Komödien zuwandte, womöglich noch überboten; Inghirami, der inzwischen von Kaiser Maximilian den Dichterlorbeer erhalten hatte und zum Kanonikus an der Laterankirche aufgerückt war, verwertete jetzt als Dirigent der Aufführung seine theatralischen Erfahrungen und sorgte dafür, daß das Rom Leos X. sich in seiner ganzen Pracht entfaltete. Er übertrug die Rollen an die schönsten Jüng-

linge aus den vornehmsten Familien, die mit kostbaren Stoffen und Juwelen überreich geschmückt wurden; selbst der Kuppler Lycus erschien in Goldstoff mit einem juwelenbesetzten Degen, und die zwei Mädchen, die er in seiner Gewalt hat, waren austaffiert, als ob sie nicht „meretricule", sondern Königinnen vorstellen sollten. In anderer Beziehung suchte jedoch Inghirami das historische Kolorit zu wahren; die Jünglinge trugen fleischfarbene Strümpfe, „als ob sie nackte Beine hätten, in Nachahmung der Alten", die Musik bestand, gleichfalls nach Art der Alten, bloß aus Querpfeifen, und es ist gewiß auch das Verdienst des eleganten Latinisten, wenn die lateinische Aussprache der Darsteller allgemeine Anerkennung fand.[1] Das Theater, das für die schnell verrauschenden Festtage in Holz errichtet wurde, war mit Vergoldung und Malerei reich geschmückt; die begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen lassen uns erkennen, daß es eine der höchsten Leistungen der Renaissancedekorations- und Baukunst war, und als eine solche wurde es schon wiederholt von den Kunsthistorikern gewürdigt. Uns interessiert vor allem der Umstand, daß der Hintergrund der Bühne nicht eine perspektivisch angeordnete Städteansicht darbot, wie dies damals schon bei den italienischen Komödienaufführungen in Ferrara der Fall war, die Bühne hatte vielmehr eine prächtig dekorierte Rückwand, die durch Pilaster in fünf Teile gegliedert war; in jedem dieser Teile befand sich eine Tür, die durch einen Vorhang vom kostbarsten Goldstoff geschlossen war. Also im Grund genommen derselbe Szenenabschluß, wie in den oben erwähnten Terenzausgaben; eine Ursache mehr zu der Annahme, daß diese Dekoration von vornherein bei den römischen Humanistenaufführungen üblich war.

Von selbständigen neuen Versuchen ist auch jetzt nicht viel zu melden, immerhin hat sich, wie es scheint erst einige Jahre nach dem großen Erfolg des Harmonius Marsus, auch in Rom ein Dichter gefunden, der es unternahm, mit Hilfe der stehenden Figuren der römischen Komödie eine neue Lustspielintrige zusammenzusetzen. Es war dies Gallus Aegidius, der auch in Arsillos Gedicht „de poetis urbanis" als Dramatiker gerühmt wird.[2] Seine

1) Vgl. den Bericht Palliolos, herausg. v. Guerrini, Bologna 1885.

2) Vgl. außer Tiraboschi auch Ubaldini, Vita Angeli Colotii. Rom 1673, S. 16, wo er als „non minus panegyri, quam scenae natus" bezeichnet wird. Im übrigen ist wenig von ihm bekannt. Nach dem Titel seiner Libri V de Viridario Augustini Chigii (1511) stand er auch zu diesem berühmten Gönner der Künstler und Dichter in Beziehung.

beiden Komödien Bophilaria und Annularia waren ohne Zweifel zur Aufführung bestimmt und sind vermutlich auch aufgeführt worden, im Druck erschienen sie zuerst im Jahre 1505. Er hat die Sprache der römischen Komiker offenbar sehr gründlich studiert und handhabt sie mit Geschick und teilweise auch mit guter Laune, doch im Versbau reicht er nicht an Reuchlin heran, wiewohl er sogar den Versuch wagte, neben den Trimetern auch Tetrameter anzubringen. Die Handlung des ersten Stückes ist äußerst dürftig. Der reiche Grundbesitzer Strabonides befindet sich auf Reisen und hat seine Tochter Philogymnastica zu Hause gelassen; der junge Oecosalus sucht deren Liebe zu gewinnen. Um sich ihr ungestört nähern zu können, muß er erst den Kuhhirten (Bophilax) betrunken machen, wir sind Zeugen der nach Plautinischer Art durchgeführten Zechszene, andrerseits erinnert es an den Pierrot des späteren italienischen Lustspiels, wenn auf diese Art der tölpelhafte Diener unschädlich gemacht wird. Nachdem Bophilax berauscht und in Schlaf gesunken ist, tritt Philogymnastica auf die Bühne; es ist gerade ihr Geburtstag und sie will Jupiter ein Opfer darbringen. Oecosalus erklärt ihr seine Liebe, wird ohne viel Umstände erhört, zumal da er ihr die Furcht vor dem Kuhhirten benehmen kann; beide gehen ab und der Knabe, der nun hervortritt, um die Schlußworte zu sprechen, kann mit ebensoviel und noch mehr Recht, wie der Epilogus in der Cistellaria die Zuhörer mit der Bemerkung entlassen, daß sie sich den Rest schon selber denken könnten. Da diese Handlung selbst ein so kurzes Stück (etwa 700 Verse) nicht auszufüllen vermag, hat der Verfasser noch allerlei plautinische Nebenfiguren eingeführt: Köche, die das Geburtstagsmahl bereiten, ein Parasit, der von den erhofften Leckerbissen angelockt wird, ein altes Weib aus der Nachbarschaft, das mit einem der Köche eine obszöne Liebkosungsszene hat. Den Schauplatz haben wir uns ganz nach antiker Weise zu denken; im Hintergrund befinden sich die Türen zu den Häusern des Strabonides und des alten Weibes, außerdem war auf der Bühne ein Altar angebracht. Merkwürdig sind die Prologe des Gallus; er sucht, offenbar auch hier durch Plautus angeregt, die traditionelle Gestalt durch absonderliche neue Erfindungen zu beleben. In der Bophilaria erscheint ein Mann mit den Flügelschuhen des Merkur und dem Schilde der Pallas, der ihm zur Verteidigung gegen seine Feinde dienen soll. Der Gedanke an die Zoili und Obtrectatores macht ihm wie allen Humanisten sehr viel zu schaffen; er setzt voraus, daß ein Zoilus im Hintergrund des Theaters sitzt,

der da glaubt, man brauche keine neuen Komödien zu machen. Mit Anspielung auf den Namen des Dichters hat der Prologsprecher einen Hahn an seiner Seite hängen, den er, wenn alles gut geht, dem Apollo opfern will.

Das zweite Stück des Gallus führt gleichfalls einen Titel nach Plautinischer Art, Annularia (die Ringkomödie). Es ist in ähnlichem Stil gehalten und setzt einen ähnlichen Schauplatz voraus, nur daß hier der Gang der Handlung noch mehr an die Vorbilder aus dem Altertum erinnert. Der Ring ist das Erkennungszeichen eines freigeborenen Jünglings, der als Sklave verkauft worden ist — daher der Name Duleuterus, wie denn überhaupt Gallus solche redende Namen sehr liebt. Seine Herkunft kommt am Schlusse zum Vorschein, gerade zur rechten Zeit, um zu verhindern, daß sein Liebesverhältnis zu einer Bürgerstochter einen schlimmen Ausgang nehmen könnte; der alte Vater des Mädchens war schon im Begriff, ihn auf der Bühne durch die Lorarii züchtigen zu lassen. Daneben hat Duleuterus die Pflicht, seinem Herrn Neanerastes in dessen Liebeshändeln und Geldverlegenheiten die üblichen Dienste eines Lustspielsklaven zu leisten. In den Einzelheiten des Stückes zeigen sich auf Schritt und Tritt Reminiszenzen, z. B. Belauschung von Gesprächen und Monologen, andrerseits Monologe, deren Sprecher sich stellen, als glaubten sie sich unbelauscht, Nebenfiguren wie z. B. ein Sykophant, bei dem offenbar die entsprechende Figur des Trinummus als Modell gedient hat. Doch verraten einzelne Züge — namentlich in der Schilderung der weiblichen Personen, daß der Dichter nicht auf dem Boden der sozialen Verhältnisse des Altertums steht.

Das einzige Drama, von dem wir sonst noch wissen, daß es in dieser Zeit aus dem römischen Humanistenkreise hervorging, hat sich leider nicht erhalten, sonst würde es uns gewiß mancherlei merkwürdige Einblicke in das Treiben dieses Kreises tun lassen. Paolo Giovio in seiner Lebensskizze des ausgezeichneten Philologen Giovanni Battista Pio spricht von dessen Neigung, in seinen lateinischen Schriften allerlei seltene und ausgefallene Redensarten anzubringen, die er aus Schriftstellern, welche nicht für klasisch gelten, entnahm. Einige „begli ingegni“ aus dem Kreise des Inghirami-Phaedra, des eifrigen Verfechters der reinen und eleganten Latinität, hätten nun in einem Drama dargestellt, wie Pio sein lächerliches Latein redet und dafür vom Grammatiker Priscianus wie ein Schuljunge gezüchtigt wird; Priscianus erteilt ihm Peitschenhiebe auf den bloßen Hintern; also ein scharf polemisches

Stück ganz im Geist und Geschmack der humanistischen Streitliteratur. Und es mögen unter den römischen Humanisten wohl noch manche ähnliche dramatische Gelegenheitsscherze entstanden sein, die weit mehr an mittelalterliche Schwänke und Aristophanische Komödien, als an römische erinnern.[1]

Daß auch Unteritalien sich damals an der lateinischen Dramatik beteiligte, ergibt sich aus zwei Dichtungen, die in ihrem Inhalt allerdings mehr mit den Festspielen der italienischen Renaissance als mit der römischen Komödie zusammenhängen. Der Neapolitaner Girolamo Morlini dichtete eine kleine Fabella, die vermutlich 1504 aufgeführt wurde. Ludwig XII. von Frankreich, dessen Anschläge auf Neapel kurz zuvor einen so traurigen Ausgang genommen hatten, wird unter dem Namen Orestes vorgeführt und sehr geringschätzig behandelt. Er erscheint als Bewerber um die Gunst der Leucasia (Neapel), die ihm jedoch den tapfern Protesilaus (Ferdinand) vorzieht; Venus segnet ihren Bund; Pallas, Mars und der Götterbote ermuntern den Protesilaus zum Kampf. Der jambische Prolog weist darauf hin, daß nach der Mahlzeit noch eine Komödie des Plautus aufgeführt werden solle. Im übrigen ist das Stück, ebenso wie manche gleichzeitige deutsche und französische Dramen in Hexametern verfaßt, doch hat Morlini ähnlich wie Ravisius Textor das an sich undramatische Versmaß in geschickter Weise dadurch belebt, daß er häufig innerhalb eines Verses die Rede von einer Person auf die andre überspringen läßt. Das andre Drama, Imber aureus, ist verfaßt von Antonio Telesio aus Cosenza (1480 — 1520), einem Verwandten des naturphilosophischen Schriftstellers Bernardino Telesio und selbst Verfasser einer kleinen Schrift über die Farben, die ihm eine freundliche Besprechung seiner wissenschaftlichen und dichterischen Tätigkeit in Goethes Materialien zur Geschichte der Farbenlehre eingetragen hat. An seiner Dramatisierung des Danae-Mythus rühmt Laelius Aleander, man lerne daraus, wie man schreiben könne, ohne von den Alten zu entlehnen, und in der Tat zeigt das Stück weit mehr Verwandtschaft mit den phantastisch-mythologischen Dramen in italienischer Sprache. Zu einem solchen Drama war die Danaefabel damals bereits von Taccone verarbeitet worden, und es erinnert an diese Gattung, wenn bei Telesio die Cyklopen auftreten

1) Auf den Bericht in Giovios Iscrizioni (1552) hat Salza S. 440 hingewiesen. Giovio sagt von dem Stück: „Si legge in istampa", doch ist kein Druck mehr nachweisbar.

und den ehernen Turm errichten, in den Danae eingesperrt wird; nach getaner Arbeit halten sie ein festliches Gelage mit anschließender Prügelei. Die Erscheinung Jupiters wird jedoch hier nicht vorgeführt, sondern von Danae der Amme erzählt, ebenso erzählt am Schluß ein Bote, wie Danae in einem hölzernen Kasten ins Meer geworfen wurde, und wegen dieses Schlusses hielt sich wohl Telesio für berechtigt, sein Werk als Tragödie zu bezeichnen. Die äußere Form ist nach klassischem Muster, fünf Akte größtenteils in Senaren und mit Chorgesängen an den Aktschlüssen.[1]

* * *

Deutschland ist nach Italien das erste Land, wo die humanistische Bewegung auch eine dramatische Literatur auf neuer Grundlage herbeiführte. Wir haben schon früher gesehen, welchen Anklang dort die leichtfertigen Frührenaissance-Komödien fanden, wie eifrig die ersten Apostel des Humanismus den Anlaß ergriffen, durch den pikanten Reiz dieser Machwerke der Jugend ihre neue Weisheit mundgerecht zu machen. Doch wurden auch die Meisterwerke der antiken dramatischen Literatur eifrig studiert; als die Heidelberger Artistenfakultät bald nach 1450 durch einen großen Manuskriptenankauf ihr Interesse an der neuen Bewegung an den Tag legte, erstand sie auch die Lustspiele des Terenz und die Trauerspiele des Seneca.[2] Terenzvorlesungen wurden in Wien

1) Am originellsten ist der zweite Chorgesang, wo die argivischen Jungfrauen klagen, sie hätten sich vergeblich den Festschmuck für Danaes Hochzeit vorbereitet: Modo Phrygios amictus, Modo rutilas corollas Sericas mihi parabam etc. Aleanders Lob in Thylesii opp. Basel s. a.

2) Über eine Wolfenbütteler Terenzhandschrift, die von einem Osualdus Germanus Sueuus de Nordlinga i. J. 1433 — wie nach den Schriftzügen zu vermuten ist, in Italien — angefertigt wurde, vgl. Dziatzko im Rhein. Museum 46, 51. Der Klosterneuburger Chorherr Wolfgang Winthagen vollendete 1453 seine Abschrift der Terenzischen Komödien mit Einleitung, Kommentar und Lebensgeschichte nach Petrarca; angehängt ist eine Verteidigung des Terenz und der Klassiker überhaupt, in der sich der Einfluß der Anschauungen des Enea Silvio zeigt; manche Terenzische Sittenlehren seien mit dem christlichen Glauben vereinbar. Vgl. Černik im Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg 1, 63ff. Über eine Terenzhandschrift von 1467 mit deutschen Glossen vgl. Weigand in der Zeitschr. f. deutsches Altertum 7, 552, über die Terenzstudien des Peter von Andlau, der sich 1443 in Padua den Terenz abschrieb, vgl. Hürbin, Peter von Andlau, Straßburg 1897, S. 19f. Sigismund Gossembrot, der Vater Ulrichs (s. u.) besaß eine Handschrift des Plautus und außerdem auch noch eine von dessen „zwölf neuen Komödien"; vgl. Zentralblatt f. d. Bibliothekswesen 11, 265.

schon 1456 gehalten[1], und der berühmt-berüchtigte Peter Luder, der zu Anfang der sechziger Jahre des Jahrhunderts an den Universitäten Heidelberg, Basel, Erfurt und Leipzig durch seine humanistische Propaganda so viel von sich reden machte, hatte auch ein Terenzkollegium in seinem dürftigen Repertoire. Doch fehlte es gegenüber der immer weiteren Verbreitung der Terenzvorlesungen auch nicht an sittlichen Bedenken, die z. B. auch in dem lateinischen Konversationsbuche „Manuale scholarium", diesem charakteristischen Spiegelbild der damaligen Universitätszustände zum Ausdruck kommen; in einer Unterredung über die Ankündigung einer Terenzvorlesung wird bemerkt, die Lehrer rieten fast alle von der Beschäftigung mit diesem Dichter ab „nam de nuptiis deque lascivis rebus ejus sunt comoediae"[2]. Bei alledem erschienen auch jetzt wieder die Komödien des Terenz ebenso wie in früherer Zeit wegen ihrer klaren, fließenden, den Umgangsformen des täglichen Lebens nahestehenden Sprache als ein besonders geeignetes Unterrichtsmittel für die Jugend, die aus der mittelalterlich-lateinischen Barbarei erlöst werden sollte. In diesem Sinne wurde Terenz in dem Kreise der Männer bewundert, die von Peter Luder angeregt, in reinerer und edlerer Begeisterung als ihr Lehrmeister sich den neuen Studien zuwandten; in der Münchener Briefsammlung, die aus diesem Kreise hervorging, findet die Sehnsucht nach dem lange entbehrten Komödiendichter einen charakteristischen Ausdruck (Clm. 466, Nr. 24). Der junge Ulrich Gossembrot (c. 1450), ein Zögling der Universitäten Padua und Ferrara, hielt Terenz zu Ehren eine Rede (in Clm. 424), in der er dessen Komödien als das beste Hilfsmittel für die humanistischen Studien anpreist und gegen die sittlichen Bedenken der Anhänger der alten Schule die in dieser Literatur immer wiederkehrenden humanistischen Argumente mit jugendlichem Feuer und in sehr aggressivem Tone vorführt: Citate aus Hieronymus, aus Augustinus, aus der Rede des heiligen Basilius über das Studium der Klassiker, dessen berühmtes Gleichnis von den Bienen, die aus den Blumen den Honig saugen, aber das Gift zurücklassen, er sich natürlich nicht entgehen läßt. So wurde Terenz in Deutschland gleich von vornherein der wichtigste Schulautor. Hierfür kann neben den zahlreichen Terenzvorlesungen auch die lange Reihe der Terenzausgaben als Zeugnis dienen; der Straß-

1) Vgl. Bauch, Rezeption S. 13.

2) Manuale scholarium ed. Zarncke (Die deutschen Universitäten im Mittelalter I 1857) cap. V.

burger Terenz von c. 1470 ist der erste deutsche Druck eines Dichterwerkes aus dem klassischen Altertum.

Von Lustspieldichtungen im Anschluß an die antiken Muster hören wir zunächst in Deutschland ebensowenig wie in Italien, aber auch die bequemere Form der älteren italienischen Humanistenkomödie wurde in der ersten Zeit nur selten und ohne sonderlichen Erfolg nachgeahmt; die vereinzelten Versuche sind kaum der Rede wert. In Padua, wo von früherher die lateinische Komödie im Schwange war, entstand in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Kreise der dort studierenden Deutschen ein dialogisches Machwerk, dessen Verfasser bestrebt war, in der üblichen italienischen Art ein studentisches Ereignis zu dramatisieren; auch er läßt die Beteiligten unter ihren eigenen Namen auftreten. Es handelt sich um die Ernennung eines Lektors, die von der freien Wahl der fremden Studenten, der Ultramontani abhing. Früher hatte Pirckheimer, — der Vater Wilibalds, vgl. M. Herrmann S. 32 — die Stelle inne. Es wird nun in einer Reihe von Szenen vorgeführt, wie er und seine Nürnberger Freunde, welche die Stelle gerne einem Landsmann Jacobus zuwenden möchten, mit einander wegen der erforderlichen Agitation unter den Kommilitonen beraten. Der gefährlichste Gegner ist Conrad Schütz, der früher in Nürnberg Schulmeister war, kein echter Nürnberger, sondern der Sohn eines zugewanderten Briefmalers und im Kreise seiner Landsleute gehaßt und verachtet. Die ausführlichste Szene schildert uns, wie Jacobus den Conrad gütlich zum Rücktritt zu bewegen sucht. Dieser will als der ältere nicht darauf eingehen; der in einem guten Latein geschickt geführte Dialog verfällt in einen immer hitzigeren Ton und die beiden trennen sich scheltend und fluchend. Conrad Schütz will sich in den Armen seiner Geliebten Rosabella von der aufregenden Szene erholen, Jacobus wird noch einmal von Pirckheimer in seinen Hoffnungen bestärkt. Obwohl das alles höchstens als Exposition zu einer Komödie gelten kann, sind wir doch schon am Schluß angelangt: Valete et plaudite, ego recensui; finis comedie facte in practica Lecture universitatis Padue. Noch weniger kann eine Komödie eines sonst unbekannten Niederländers Sluyterhoven, die u. d. T. Scornetta in Bologna 1497 erschien, als kunstgerecht gelten; sie enthält in Hexameterform Gespräche einer liebebedürftigen alten Dienstmagd mit zwei Knechten[1].

1) Herausg. v. Bolte in der Zeitschrift f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. 1, 79 ff., 232 ff. Den Titel hat letztere Komödie vom Namen eines Landguts bei Bologna.

In Deutschland selbst haben in dieser Zeit die Werke, die man als humanistische Komödien bezeichnen könnte, eine womöglich noch primitivere Gestalt, als die entsprechenden Werke in Italien. Sie gehören nicht sowohl in das Gebiet des Dramas, als vielmehr in das des Dialogs, der ja bei den Humanisten eine der beliebtesten Arten der schriftstellerischen Mitteilung war. Die Grenze zwischen diesen beiden Kunstformen war damals und blieb noch für längere Zeit sehr verschwommen. Bis weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein erstrecken sich die Nachrichten, daß Dialoge wie die Lucianischen und Kolloquien, die zum Zweck der Übung im Lateinsprechen angefertigt waren, wie die Erasmischen, aufgeführt oder von Schülern mit verteilten Rollen deklamiert wurden[1]. Auch für solche Humanisten, die den Ehrgeiz besaßen, ihre Werke dramatisch verkörpert zu sehen, mußte unter solchen Umständen die Versuchung nahe liegen, sich in der bequemen Form des Prosadialogs behaglich gehn zu lassen, ohne es mit den Anforderungen eines künstlerischen Aufbaues zu streng zu nehmen; es gibt Werke genug aus der Frühzeit des deutschen Humanismus, die wir als Kollcquien bezeichnen würden, wenn sie nicht in der Überlieferung als Komödien bezeichnet oder wohl auch mit einem plaudite am Schluß versehen wären. Dies gilt z. B. von der Comoedia Bile, einer kurzen, in Dialog aufgelösten Anekdote, die vielleicht noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurückreicht.[2] Ebenso findet sich in einer Tegernseer Handschrift, niedergeschrieben vor 1498 ein Prosadialog auf Grund der Geschichte von den Schwaben, die einen Hasen für ein Ungeheuer hielten, als „comedia de lepore“ bezeichnet: drei Personen, Theodorus, Hieronymus und Stephanus unterhalten sich über das rätselhafte Ungetüm, ein vierter, Theobaldus, belehrt sie, daß es ein Hase ist. Interlinearglossen und eine Randbemerkung über den Begriff der Komödie lassen darauf schließen, daß Lehrer und Schüler hier ein dramatisches Kunstwerk vor sich zu sehen glaubten.[3] Oft genug begegnen uns in dieser Zeit Dialoge, die keine dramatischen Ansprüche erheben, aber doch weit mehr

1) Daß derartige Aufführungen undramatischer Dialoge schon im Altertum vorkamen, ergibt sich aus Hirzels Geschichte des Dialogs S. 199, vgl. Plutarch Quaest. Conv. VII, 8, 1.

2) Ed. Bolte im Hermes 21, 316.

3) Herausg. von Bolte, Literar. Verein 267, 507 ff. Die Bezeichnung der Komödie als „laus villana aut villicus cantus“ erinnert an die Definition des Averroes, s. o. 1, 15.

dramatischen Geist und dramatisches Leben offenbaren, als derartige Machwerke. Es sei nur an die Dialoge Huttens erinnert, in denen ihr Verfasser alles unterbrachte, was Poetisches in ihm lag „während das, was ihm zum Dichter fehlte, in dieser Mittelform nicht vermißt wurde“.[1] Die Werke dieser Art, die als Komödien gelten wollen, bilden also eine dürftige Mittelgattung, die eine genauere Betrachtung in unserm Zusammenhang um so weniger verdient, da sie abstarb ohne der Ausgangspunkt einer weiteren Entwicklung zu werden. Nur wenige dieser Komödien verdienen wegen ihrer Tendenz oder wegen der literarischen Bedeutung ihrer Verfasser eine kurze Besprechung.

So hat der elsässische Humanist Jakob Wimpheling (1450 bis 1528) sich mit entschiedenem Glück dieser Form bedient, als er am 8. März 1480 in seiner Eigenschaft als Dekan der Artistenfakultät zu Heidelberg bei der Promotion von sechzehn Licentiaten eine Festrede zur Empfehlung der wissenschaftlichen Studien hielt. Er erklärt in dieser Rede, er wolle durch eine Fabel oder vielmehr Geschichte beweisen, wie wohlgetan es von den Promovenden war, sich den Studien zu widmen. Hierauf die Worte: Hoc itaque sit fabulae nostrae argumentum, dann sogleich das Argumentum, dann ein Prologus mit der Bitte, man möge den Vortrag dieses Scherzes in der Fastenzeit nicht übel nehmen, dann Scaena I—VI, dann die Conclusio vatis mit den Schlußworten: Valete et plaudite, ego ipse recensui, worauf Wimpheling wieder die Promovenden anredet und seine Festrede fortsetzt. Das Stück ist sehr kurz; es umfaßt in der neuesten Ausgabe etwa 360 weitläufig gedruckte Zeilen in Klein-Oktav-Format, offenbar wurde Argumentum, Prologus und Conclusio von Wimpheling selbst gesprochen, die sechs Szenen jedoch vermutlich von Studenten im Wechselgespräch, wie Wimpheling auch zur Zeit seines späteren Heidelberger Aufenthalts 1498 in einem Saal des Schlosses sechs kleine Dialoge über die Pflichten der Fürsten und die Notwendigkeit eines Türkenfeldzuges von Studenten vortragen ließ.[2]

In der ersten Szene erscheint der Kurtisan Stilpho, der aus Rom zurückgekehrt ist, und Vincentius, der inzwischen zu Hause den Studien obgelegen hat. Es entwickelt sich zwischen ihnen ein Gespräch über das unerschöpfliche Thema der Pfründenjägerei, das

1) Vgl. die trefflichen Ausführungen von D. Strauß, U. v. Hutten, Buch I, Kap. 6.

2) Vgl. Ch. Schmidt, Histoire 1, 26.

wir ja auch schon in den französischen Farcen behandelt sahen; Vincenz meint, die Kumulation mehrerer Pfründen in einer Hand sei nur zu rechtfertigen, wenn eine Pfründe allein zum Lebensunterhalt nicht ausreiche, wie man ja auch zur Winterszeit in Ermangelung eines warmen Kleides mehrere leichte Kleider übereinander anziehen könne. Stilpho jedoch, der in Rom Familiaris des Kardinals von Rouen, also des berühmten Pfründenkumulators Estouteville gewesen war, ist mit päpstlichen Anweisungen auf vier Pfründen zurückgekehrt und blickt mit hochmütiger Geringschätzung auf diejenigen herab, die da meinen mit ernsthaften Studien in der geistlichen Laufbahn vorwärts zu kommen. In der folgenden Szene begeben sich die beiden zu dem Pfarrer Lampertus, der in bequemer Routine dahinlebt und den Stilpho in seinen Gesinnungen bestärkt; jedoch der Bischof Assuerus, dem er die Bullen präsentiert, verweist ihn an den Schulrektor Petrucius, der zunächst seine Kenntnisse prüfen solle. Bei diesem Examen macht Stilpho die gröbsten lateinischen Schnitzer und aus dem Zeugnis, das er zurückbringt, erkennt der Bischof, daß er geeigneter ist, Schweine zu hüten als Menschen. Und so bleibt ihm nichts weiter übrig, als in der letzten Szene den Posten eines Schweinehirten anzunehmen, den ihm der Schulze seines Heimatsorts in Ermangelung eines besseren Postens anträgt.[1] Der „Vates", der in seinen Schlußworten auf diesen wunderbaren Wechsel des Geschicks hinweist, erzählt uns auch noch, daß der fleißige Vincentius es späterhin zum Bischof gebracht habe.

Wimpheling nennt sein Werk eine Fabel oder vielmehr Geschichte und es mag wohl auch manche Anspielungen auf wirkliche Ereignisse enthalten; uns interessiert es hauptsächlich durch einzelne Züge in der Selbstcharakteristik des Kurtisans und des Pfarrers, die offenbar der Wirklichkeit glücklich abgelauscht sind, dagegen hätte sich aus der Examenszene weit mehr machen lassen, und es ist ein grober Fehler, daß Stilpho hier als einer geschildert ist, der nicht einmal richtig lateinisch konjugieren kann, während er im übrigen Teil des Stücks ein ebenso gutes Latein spricht wie alle anderen und auch ihre Neigung teilt, Reminiszenzen aus der Klassikerlektüre, vor allem aus Terenz anzubringen.[2] Doch war die Tendenz des Stückes vielen aus der

1) Fodere non valeo, mendicare erubesco (Luc. 16, 3), audivi praeterea poetas eam duxisse vitam. Accipio quam libens.

2) Einer der berühmtesten Kurtisane unter den Landsleuten Wimphelings in dieser Zeit ist Burchardus, der Verfasser des Diariums (aus Hasloch, wo auch

Seele gesprochen, sein aktuelles Interesse hielt noch lange vor und es wurde noch 1505 als Komödie aufgeführt.

Weniger bekannt wurde die Komödie Codrus von dem Gymnasiarchen Johann Kerckmeister in Münster (gedr. 1485),[1] gleichfalls eine Verherrlichung und Verteidigung der Studien gegenüber ihren bornierten Gegnern. Während jedoch der konservative Wimpheling den Gegensatz zwischen der humanistischen und mittelalterlichen Bildung nicht hervortreten ließ, bildet dieser Gegensatz hier das eigentliche Hauptthema. Vertreter des alten ist der Schulmeister Codrus, der durch sein miserables Latein und seine Anhänglichkeit an den alten Grammatiker Alexander de Villadei charakterisiert wird. Ihm gegenüber stehen einige für das humanistische Studium begeisterte Kölner Studenten, die bei einem Spaziergang vor den Stadttoren Codrus antreffen und ihre Begeisterung für die Poesie, wie ihre Verachtung für den Pedanten in langen Gesprächen mit ihm und untereinander zu unverhohlenem Ausdruck bringen.[2] Doch ist der Ton zu gehässig, um belustigend zu wirken, Codrus wird als ein Ausbund von Dummheit, törichter Einbildung und abschreckender Häßlichkeit geschildert; er kann nicht den Mund auftun, ohne daß die andern ihn wegen seiner Albernheit und seiner eigenartigen Grammatik (grammuffia) verhöhnen. Schließlich reden sie ihm ein, daß der eine unter

---

Stilpho eine Pfründe erhaschen möchte). Thuasne in seiner Ausgabe des Diariums (Bd. 3, Einl.) hat bereits mit Recht auf den Stilpho als auf eine quellenmäßige Schilderung des Treibens der Kurtisane hingewiesen. Wie sehr diese Schilderung aus dem Leben gegriffen ist, wird auch durch einen Brief des Johannes Rot aus Rom an Gregor Heimburg 1454 bewiesen (herausg. von Joachimsohn, Gregor Heimburg 1891, S. 313f.), wo von einem unwissenden Kurtisan erzählt wird, der schon für den Fall, daß er das Examen gut bestehe, zum auditor rotae bestimmt war, aber durchfiel und nachher Koch wurde. — Den einzigen guten Witz in der Examenszene: Es tu de legitimo thoro? — Non; sed sum de Laudenburga hat W. erst in der Ausgabe von 1494 eingefügt; es ist offenbar ein traditioneller Spaß. Über andere ungefähr gleichzeitige Darstellungen eines Ignoranten im Priesterexamen vgl. Julleville, Rép. Nr. 147. Zur Bibliographie des Stilpho vgl. d. Ausg. v. Holstein (Lat. Literatur-Denkm. VI, Berlin 1892). S. XIV über die Aufführung von 1505, die vermutlich in Straßburg stattfand; S. XVIII Nachweis der Zitate.

1) Genauer Titel und ausführliche Inhaltsangabe mit Proben von W. Schultze im Archiv f. Lit. Geschichte 11, 328f. Seinen Namen hat der Held wohl von dem Feind Virgils Ecl. 5, 11.

2) Allerdings ist auch hier zwischen dem Latein des Ignoranten und dem der Humanisten kein großer Unterschied; vgl. hierzu Bömer in dem Sammelband „Aus dem geistigen Leben in Westfalen“ (1906), S. 131 und die dort zitierte Abhandlung von Reichling.

ihnen, Bartolus, ihm die Baccalaureatswürde erteilen könne; Codrus überreicht dem Bartolus drei floreni und zwei scuta aurea, worauf die vermeintliche Promotion mit allerlei lächerlichem Hokuspokus vollzogen wird, doch gleich darauf wird er von den Studenten überfallen und jämmerlich durchgeprügelt, obgleich er ihnen versichert, er sei ein Baccalaureus und kein Beanus. Also etwas mehr Handlung als im Stilpho, doch gleichfalls ohne eigentlich theatralischen Charakter, auch in gewissem Sinne mit den Paveser Studentenkomödien verwandt.

Auch ein Dialog des berühmten schwäbischen Humanisten Heinrich Bebel (c. 1475—c. 1518) wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Bebel bezeichnet ihn als Comoedia vel potius dialogus de optimo studio scholasticorum, nach der Widmung vom 15. November 1501 wurde er in einer Versammlung der Tübinger Universitätsangehörigen vorgetragen. In der vorangehenden hexametrischen Anrede „ad spectatores" wird mit Recht betont, daß hier keine Verlockungen der Venus und keine Thyestischen Greuel vorgeführt würden. Der Held ist vielmehr der brave Jüngling Vigilantius, der bisher seine Zeit mit dem Studium der Grammatik nach Alexander und den dazu gehörigen Kommentaren verloren hat; im ersten Akt spricht er den Vorsatz aus, auf der Universität das Studium von neuem anzufangen und wird dafür vom Pfarrer gelobt. Die folgenden Akte enthalten weitere Gespräche über den besten Studiengang; vergeblich tritt dem Jüngling im vierten Akt der Sophist Lentulus entgegen, der mit allerlei stilistischen Schnitzern die gewöhnlichen Argumente der Anhänger der mittelalterlichen Bildung gegen die Poeten vorbringt und mit den ebenso gewöhnlichen Argumenten der Humanisten widerlegt wird. Besonders wirksam war jedenfalls das Argument eines anwesenden Hofmanns, der erzählt, er habe es erlebt, wie einer in Innsbruck den Kardinal Raymundus (Bischof von Gurk) um ein Beneficium anging, aber wegen seines schlechten Lateins zurückgewiesen wurde. Im fünften Akt endlich versöhnt der junge Humanist zwei heftig zankende Scholastiker der Occamschen und der Scotistischen Richtung durch den Hinweis darauf, daß in Paris öfters philosophische Gegner die besten Freunde seien, worauf dann das „Valete et plaudite" folgt.[1] Von den zahl-

1) Genauer Titel bei Goedeke I², 438. Über Entlehnungen aus Cicero vgl. Geiger, Renaissance S. 421, 576. Die Innsbrucker Geschichte stammt wohl aus eigener Erinnerung Bebels, der dort 1501 von Maximilian als Dichter gekrönt worden war.

reichen sonstigen Machwerken dieser Art sei hier nur noch die Komödie Teratologia des Thiloninus Philymnus erwähnt, jenes selbstbewußten Poeten, der mit den Erfurter Humanisten einen so erbitterten Federkrieg führte; seine Komödie ist nichts als eine Reihe von Unterredungen über den lateinischen Stil, jeder Akt wird mit einem Chorlied beschlossen.[1] Ferner eine Abhandlung „de sectis" (gedr. 1508), die der Verfasser, Johann Stammler aus Augsburg, Schüler Lochers und Pfarrer in Kissingen, als „Dyalogus in modum comici dramatis formatus" bezeichnet; es sind zwölf Gespräche, in denen ein Apostat, der aus der Türkei zurückgekehrt ist, und ein Jude Samuel zum Christentum bekehrt werden, gänzlich undramatisch, überladen mit Notizen über die Gebräuche fremder Völker.

Von allen Verfassern solcher „Comoediae vel potius dialogi" hat keiner von sich so viel reden gemacht wie Jakob Locher Philomusus (1471—1528). Schon bald nach seiner Rückkehr aus Italien, als 24jähriger Jüngling begann er sich auf diesem Gebiet zu versuchen und seine ersten derartigen Werke zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der kurz zuvor erschienenen Historia Baetica des Verardi, die im Norden ein so auffallendes Glück machte. Auch Locher behandelt große zeitgeschichtliche Staatsaktionen in dem undramatischen Stil der Prosadialoge, doch schließt er die einzelnen Akte mit Chorgesängen ab und hielt sich daher — wenigstens in einem Falle — für berechtigt, den stolzen Titel Tragödie zu wählen. Wie dürftig jedoch seine Kenntnisse von den dramatischen Kunstformen des Altertums damals noch waren, ergibt sich aus seiner Prachtausgabe des Horaz von 1498, wo er z. B. im Kommentar zur Ars Poetica die Satire mit dem Satyrspiel verwechselt. Seine Historia de rege Franciae, verfaßt zu Freiburg im Breisgau 1595, enthält im ersten Akt ein Gespräch zwischen König Karl VIII. von Frankreich und dem Herzog von Orléans; der König erzählt, er sei durch wiederholte Traumgesichte zu einer großen Heldentat, zur Eroberung Neapels aufgefordert worden; der zweite Akt wird ausgefüllt durch ein Gespräch zwischen dem König und Herzog Ludwig von Mailand, der ihm Hilfstruppen verspricht, der dritte durch den Monolog eines Boten des Königs, der den Spectatores jucundissimi vom Übergang der Franzosen über die Alpen und ihrem Zug durch Italien erzählt,

1) Vgl. Bolte in der Allg. deutschen Biogr. s. v., Bauch in den Mitteilungen d. Gesellschaft f. deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 6, 83ff.

der vierte durch einen Monolog des Königs von Neapel, der Gott um Rettung aus der Gefahr anfleht, der fünfte endlich durch ein Gespräch zwischen den Boten des römischen Königs, der Venezianer und des Herzogs von Mailand. Der Bote des römischen Königs will eilen, um seinen Herrn so rasch als möglich vom unglücklichen Ausgang zu benachrichtigen „Quaedam fingam ex me, ut uberior crescat historia. Valete patres et juvenes et plaudite tenuis [sic] nugis, quas ociose Philomusus contexuit.“ Also bloß eine Reihe von undramatischen Dialogen, dabei hebt jedoch der Verfasser mit Genugtuung hervor, daß er uns kein gemeines Volk, sondern die Großen dieser Erde vorführe. Die einzelnen Akte werden außer dem vierten durch Chorgesänge in den verschiedensten Versmaßen abgeschlossen, die zwei ersten sind mit Musiknoten versehen: Betrachtungen über die Ruhmbegierde und über den ungewissen Ausgang des Krieges u. a., das Ende des fünften Aktes bildet ein Lobgesang auf Kaiser Maximilian. Wie in der Kindheitsepoche der griechischen Tragödie so scheint auch hier der Dialog nur zu dem Zweck da zu sein, für den Chor eine neue lyrische Situation herbeizuführen.[1] Ganz in ähnlicher Weise verläuft Lochers zweites Stück, die Tragedia de Thurcis et Suldano, nach der Didaskalie am Schluß: actum in celebratissimo Friburgensi gymnasio a Jacobo Locher Philomuso Ehingensi regentibus Alexandro summo pontifice et divo Maximiliano Romanorum rege semper Augusto Idibus Maiis 1497. Hier wird das aktuelle Thema der Türkengefahr gleich zu Anfang von dem Prologus in langatmiger Prosarede ausgeführt; dann springt er in elegische Distichen über, um schließlich, noch ehe das Stück selber begonnen hat, zum Klatschen aufzufordern. Nun beginnt endlich der erste Akt, ein Klagemonolog der bedrängten und verfolgten Fides, die im Trauergewand und mit verwirrten Haaren auftritt, mit anschließendem Klagechor in Distichen. Der zweite Akt enthält einen Klagemonolog des vulgus Christianum, wie der erste in Prosa. Im dritten Akt kommt endlich ein Dialog zwischen dem Papst Alexander VI., dem Kaiser und einem Legaten der christlichen Fürsten, die den Krieg gegen die Türken beschließen. Merkwürdig sind die Anfangsworte des Papstes, der erzählt, er sei im Traum durch die Gestalt der trauernden Fides beunruhigt worden, also wie in der Octavia des Seneca erscheint vor den

1) Das Obige nach dem Auszug bei G. Fischer, Typographische Seltenheiten. Nürnberg 1804 Lfg. 5, 100ff.

Zuschauern eine wehklagende Gestalt (Agrippina), die, wie wir aus dem weiteren Verlauf der Handlung erfahren, zugleich auch einer der Personen des Dramas (Poppaea) sich als Traumgesicht darstellt.[1] Dann folgt noch die Kriegserklärung an die Türken in asklepiadeischen Versen, eine Unterredung des Sultans Bajazet mit dem Sultan von Ägypten, im Anschluß daran das mohammedanische Heeresaufgebot in pherekrateischen Versen usw.; zum Schluß erscheint Fama und meldet in Prosa, daß die Türken von den Christen besiegt seien, worauf der Chor einen Triumphgesang in sapphischen Strophen anstimmt. Ein Hexameter des Epilogs „Vidistis celebrem turba comitante triumphum" läßt darauf schließen, daß dieser Triumph während des Gesangs anschaulich dargestellt wurde. Wie die Darsteller herausstaffiert waren, können wir uns ungefähr nach den Holzschnitten vergegenwärtigen, mit denen der Straßburger Buchdrucker Grüninger das Werk zierte, und deren Stil vortrefflich zu der Dichtung paßt. Ebenso wie Grüningers Holzschnitte zum Terenz und zu Lochers Horaz vergegenwärtigen sie uns höchst lebendig, wie sich die Gestalten der klassischen Dichtung in der Phantasie eines Deutschen jener Zeit widerspiegelten.[2]

Den Humanisten konnte es natürlich nicht entgehen, daß dies keine Tragödie im Stil des klassischen Altertums war. Doch meint Locher im Epilog, der Titel Tragödie komme seinem Werke zu, trotzdem daß es nicht in Jamben gedichtet sei, und außerdem konnte er sich auf einen Brief des großen Freiburger Juristen Zasius, seines späteren erbitterten Gegners, berufen, der erklärte, daß dies göttliche Werk die Bezeichnung Tragödie verdiene, obgleich der Dichter darin an die Vorschriften der Tragödie, die ihm übrigens wohl bekannt seien, sich nicht gehalten habe. Dann wiederholt Zasius noch eine Phrase, die ähnlich früher schon von Verardi und später bis zum Überdruß auch von anderen verwendet wurde, daß nämlich hier nicht die Verbrechen des Atreus oder

1) Allerdings findet sich der nämliche Effekt auch in Euripides Hecuba, die Locher jedoch damals schwerlich gelesen hatte. Senecas Tragödie kannte er jedenfalls schon damals; der Anfang des Monologs der Fides: O magne Olympi rector etc. nach Herc. fur. 205.

2) Übrigens sind öfters Holzschnitte aus einem dieser Werke im andern wiederholt; so dient Calliopius zugleich auch als Prologus zu Lochers Tragödie; Kaiser Maximilian, der auf seinem Triumphzug in einem eigentümlich schwerfälligen Karren dahinfährt, ist zugleich auch der triumphierende Augustus des Holzschnitts zur 9. Epode usw.

die Raserei des Herkules, sondern die Schicksale der Fürsten und der christlichen Kirche dargestellt seien. Einige Jahre darauf (1502) hat Locher, der inzwischen als Professor nach Ingolstadt übergesiedelt war, dort noch einmal in ganz ähnlicher Weise die Türkengefahr in einem „Spectaculum more tragico effigiatum" vorgeführt, das von elf adeligen Studenten vor der versammelten Universität dargestellt wurde. Hier schließt der Papst, vom Erzengel Michael aufgemuntert, ein Bündnis mit dem Kaiser, doch bleibt es bei dem Bündnis, und der erwünschte Sieg wird nicht, wie dies bei der Freiburger Tragödie der Fall war, schon auf Vorschuß dargestellt.[1] Und ebenso behandelte er später die politische Lage nach der Schlacht bei Guinegate (1513). Interessanter als die ersten Akte mit ihren diplomatischen Verhandlungen ist hier der dritte Akt, wo zwei Landsknechte ihrem Ärger über das Ende des Krieges Luft machen, — lateinische Prosa mit deutschen Flüchen untermischt, worauf als Abschluß des Ganzen ein Chorus elegiacus den Frieden preist, zugleich aber die Hoffnung ausspricht, daß Lochers Lieblingswunsch, der Feldzug gegen die Türken endlich verwirklicht werde.[2]

Inzwischen hatte sich aber noch ein anderer Humanist, der sächsische Edelmann Johann von Kitzscher, in dieser Gattung des Dramas versucht. Kitzscher hielt sich gerade zum Studium des geistlichen Rechts in Bologna auf, als Herzog Bogislaw X. von Pommern nach der Rückkehr von seiner abenteuerlichen Fahrt ins heilige Land 1498 nach Bologna kam und dort wie überall in Italien festlich empfangen wurde. Diese Reise ist bekanntlich von Bedeutung für die Geschichte des deutschen Humanismus; Bogislaw nahm damals den berühmten Rechtslehrer Petrus von Ravenna mit an seine Universität Greifswald, außerdem trat Kitzscher als Orator in seine Dienste. Während der Rückreise wurde Kitzscher in Leipzig von seinen dortigen Freunden der Gedanke nahegelegt, die Meerfahrt des Herzogs dramatisch zu behandeln. Wenn Kitzscher sich dabei an ein Vorbild hielt, so war

1) Gewidmet ist das Spectaculum dem Herzog Georg; daß Locher auf diesen im Sinne eines Türkenkrieges einwirken wollte, vermutet Riezler, Geschichte Bayerns 3, 934. W. Gerstenberg (Zur Geschichte des deutschen Türkenschauspiels, Programm Meppen 1902) würdigt diese beiden Dramen als die ersten, in welchen, wie dies später noch in Deutschland so häufig geschah, auf die Türkengefahr hingewiesen wurde.

2) Das Obige nach L. Geigers Mitteilungen aus der Handschrift (Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. 1, 72ff.).

dies jedenfalls Verardi und nicht Locher; dafür spricht schon der Name Tragicomoedia, den er in dem Prolog ganz ähnlich wie Verardi motiviert: es sei keine Tragödie und auch keine Komödie, sondern eine wahre Geschichte. Dieser Prolog, von einem Parasiten gesprochen, ist offenbar die lebendigste Partie des Stückes, dessen zehn Szenen uns bloß in dialogischer Form schildern, wie der Herzog abreist und die Herzogin sich über das Schicksal des Abwesenden grämt, bis sie endlich einen Brief mit frohen Nachrichten erhält; während sie zu einem Dankgebet in die Kirche eilt, beschließt der Bote die Tragikomödie mit einem ausführlichen Bericht über die Pilgerfahrt, namentlich auch über den großen Kampf mit den Korsaren, durch welchen der Herzog den Venezianern so gewaltig imponiert hatte. Ob dies Stück aufgeführt wurde, erfahren wir nicht; Petrus Ravennas, der dem Verfasser in überschwenglichen Begleitversen einen ewigen Nachruhm prophezeit, ermuntert bloß zu fleißigem Kaufen und Lesen, jedenfalls scheint es, daß die Darstellungsgabe Kitzschers sich weit glänzender in seinem Dialog vom heiligen römischen Reich offenbart.[1]

Der Ludus Martius, den der Kölner Schulmeister Hermann Schottenius Hessus im Karneval (Bacchanalibus diebus) 1526 mit seinen Schülern aufführte, ist zwar nur ein verspäteter Nachzügler dieser Art von Stücken, aber nach Tendenz und Inhalt eines der merkwürdigsten.[2] Der Verfasser hatte schon ein Jahr zuvor seine Schülergespräche veröffentlicht und in dieser beliebten Gattung der humanistisch-pädagogischen Literatur einen lebendigeren, der Jugend angemesseneren Gesprächston angeschlagen, als z. B. Mosellanus.[3] Auch dies umfangreichere Werk sollte bloß eine stili exercitatio für die Knaben sein; als Stoff wählte er sich das große Ereignis des vorhergehenden Jahres, den Bauernkrieg. Er entschuldigt sich im Nachwort mit heiterer Urbanität, daß er sein Werk nicht in Versen und im tragischen Stil geschrieben habe, doch zu den Bauern habe der tragische und zu den Fürsten

1) Vgl. üb. J. v. Kitzscher und seine Werke den lehrreichen Aufsatz Bauchs im Neuen Archiv f. sächs. Geschichte 20, 286ff.

2) Neu herausg. von Edward Schroeder, Marburger Universitätsprogramm zu Kaisers Geburtstag 1902.

3) Näheres über diese Gespräche bei Massebiau S. 118ff. und Boemer 2, 128ff. In dem Ludus Caesarius des Schottenius (1527), den ich bloß aus den Andeutungen Herrmanns im Anzeiger f. deutsches Altertum 23, 171 kenne, tritt das eigentlich dramatische Element noch mehr zurück, als im Ludus Martius.

der komische Stil nicht gepaßt; wenn übrigens ein Momus meine, er hätte wohl in Versen gedichtet, wenn er nur gekonnt hätte, so wäre das vielleicht nicht ganz unrichtig. Schottenius zeigt uns in einer Reihe von Gesprächen, wie die Bauern sich über den unerträglichen Druck beschweren; Bellona, blutrot gekleidet, mit gezogenem Schwert will sie zur Empörung aufreizen, während Pax, mit einer Lilie in der Hand, zur Geduld ermahnt, der Dichter beruft sich hier und anderwärts mit Vorliebe auf den versöhnlichen Erasmus. Dann folgen weitläufige Verhandlungen des „Fetialis" der Bauern mit den Rittern, die durch den übermütigen Hannibal, den versöhnlichen Äneas und den schlauen Ulysses vertreten sind, dann der Ausbruch des Kriegs, wobei offenbar Kampfszenen zwischen die Dialoge eingeschoben waren und schließlich, dem historischen Verlauf zuwider, die Aussöhnung der Parteien. In einzelnen Zügen tritt auch hier dieselbe Beobachtungsgabe hervor wie in den Schülergesprächen des Schottenius, freilich werden, dem Zweck des Spiels als Stilübung entsprechend, klassische Zitate und Vorstellungen der antiken Mythologie möglichst oft verwertet, z. B. wenn einer von den armen Leuten, bei denen die Bauern Kriegskontribution erheben, verzweifelt ausruft: Eumenides istam ferant fraternitatem et amicitiam, qua unus alteri sua aufert.

Außerdem suchte man auch in Deutschland die mittelalterlich-humanistische Mischgattung des allegorischen Festspiels nach italienischer Art nachzuahmen. Der erste, der einen solchen Versuch wagte, war der Abenteurer Grünpeck[1], der in späterer Zeit vor allem durch seine populär-medizinischen und astrologischen Traktate von sich reden machte. 1495 war er über die Alpen gezogen und dort mag er wohl Beispiele des humanistischen Festdramas kennen gelernt haben. 1497 finden wir ihn in Augsburg, wo er jungen Patriziern Unterricht erteilte und am 23. Juli bei Gelegenheit der Hochzeit eines Bürgers ein Gesprächsspiel in Prosa aufführen ließ, das seinen Schülern Gelegenheit geben sollte, sich im lateinischen Sprachausdruck zu üben und zugleich zu produzieren. Der Inhalt ist freilich sehr unpädagogisch: genußsüchtige und leichtfertige Jünglinge und Mädchen werden von einem alten Weibe vergeblich ermahnt sich zu bessern. Es scheint jedoch, das dies Machwerk Beifall fand. Als Maximilian sich im November 1497 in Augsburg aufhielt, geriet Grünpeck auf den Gedanken, mit seinen

1) Vgl. üb. ihn Czerny im Archiv f. österreichische Geschichte 73, 317 ff.

Schülern ein Festspiel aufzuführen. Dem Kaiser, der nicht lange vorher in Italien verweilt hatte, wollte er vermutlich ad oculos demonstrieren, daß auch Deutschland dergleichen hervorzubringen vermöge. Doch war er, wie es scheint, anfangs in Verlegenheit, welcher Sprache er sich bedienen sollte. Er wählte die lateinische Sprache, die ja auch in Italien mitunter für das allegorische Lob- und Festspiel verwendet worden war. Freilich hält er es für nötig sich deshalb zu entschuldigen, doch meint er, ein so erhabener Stoff könne nicht barbaro et foedo atque turpi sermone behandelt werden. Die Anschauung der humanistischen Dichter, die die Muttersprache verachteten, weil sie kein würdiges Ausdrucksmittel der Renaissancepoesie wäre, ist vielleicht nirgends so deutlich ausgesprochen, wie in den plumpen Schmähworten Grünpecks.

Zu Anfang erscheint die Tugend ruhelos und vertrieben — ein Motiv, das uns in ähnlicher Weise schon wiederholt in der Moralitätenliteratur begegnet ist; den Humanisten war es wohl vor allem vertraut durch den beliebten und weitverbreiteten Dialog des Maffeo Vegio von der verfolgten und mißhandelten Wahrheit. In Grünpecks Spiel erzählt die Tugend, sie habe den ganzen Erdkreis durchirrt; sie war bei den einäugigen Arimaspen und bei den afrikanischen Schlangenmenschen, bis sie endlich jetzt nach Augsburg kommt, um vor Maximilians Tribunal gegen ihre Verfolgerin, die trügerische Weltlust (Fallacicaptrix) Recht zu erhalten. Der Prozeß wird regelrecht geführt, auch hier erscheint der gefeierte Monarch zugleich von einem Schauspieler dargestellt auf der Bühne[1]; er umarmt die Tugend und verbannt Fallacicaptrix.

In dem wunderlich zusammengesetzten Charakter Maximilians ist die Empfänglichkeit für das süße Gift der humanistischen Schmeichelei einer der merkwürdigsten Züge; Grünpeck hatte es seiner Komödie zu verdanken, daß er zum Dichter gekrönt und in der Kanzlei Maximilians angestellt wurde. Kein Wunder, daß der deutsche Erzhumanist Konrad Celtis, seit 1497 Professor der Poesie und Rhetorik in Wien einen neuen, weit glänzenderen und anspruchsvolleren Versuch auf dem Gebiete des humanistischen Festspiels wagte. Am 1. März 1501, als der Kaiser in Linz Hof hielt, führte er vor ihm das Spiel von Diana auf; diesmal war auch die Kaiserin Bianca Sforza und der Herzog von Mailand anwesend,

1) S. o. Bd. I, 489; ähnliche Beispiele s. u. Buch II. Eine gewisse Verwandtschaft mit Grünpecks Festspiel zeigt das 1495 in Mantua aufgeführte des Serafino Aquilano.

also die verwöhntesten Zuschauer, die in ihrer italienischen Heimat für solche Spiele die dichterische Formgewandtheit Bellincionis und die Kunst Leonardo da Vincis zur Verfügung hatten. Die Sprache war natürlich auch diesmal lateinisch, beim Aufputz der allegorischen Figuren mögen die ersten Regungen der deutschen Renaissance wohl in ähnlich unbeholfener Weise hervorgetreten sein wie bei der Locherschen Tragödie. Die Darsteller gehörten zum Kreise der Wiener Humanisten, die sich damals im vollsten Glanze der kaiserlichen Gnade sonnten u. a. Celtis, der Kanzler Petrus Bonomus aus Triest und der Schlesier Vincentius Longinus; Grünpeck, der kurz vorher die einträgliche Stelle eines Kanonikus in Altötting erhalten hatte, ließ es sich nicht nehmen, in der Rolle des Merkur den Prolog zu sprechen. Merkur hält eine Rede in Senaren zur Einführung Dianas, die an der Spitze ihres Gefolges von Nymphen und Faunen erscheint und dem Kaiser, dem gewaltigen Jäger ihre Huldigung darbringt. Im zweiten Akt folgt ein Huldigungsaufzug des Silvanus in Begleitung des Bacchus, der Faunen und Satyrn; ihre Ansprache — in Distichen — bildet ein Akrostichon und enthält auch sonst allerlei Künsteleien, die nur bei der Lektüre erkennbar sind. Im dritten Akt erscheint Bacchus mit dem Thyrsusstab, von Vincentius Longinus dargestellt, mit Silen und den Bacchantinnen. Nach einer Ansprache in Jamben wirft er sich dem Kaiser zu Füßen und bittet ihn um den Dichterlorbeer; er werde stets das Lob des Kaisers singen. Offenbar verwandelte der Kaiser an dieser Stelle sich aus einem Zuschauer in einen mitwirkenden Darsteller und krönte das Haupt des schlesischen Poeten, wofür ihm dann der Chor ein Danklied in sapphischen Strophen singt. Nachdem dann im vierten Akt der trunkene Silen auf seinem Esel reitend den Kaiser angeredet und die Mundschenken Wein dargereicht haben, treten im fünften Akt noch einmal alle Mitwirkenden zusammen hervor, Diana begrüßt zum Abschied das kaiserliche Paar und drückt den Wunsch aus, Bianca möge die österreichischen Lande mit möglichst zahlreichen Erzherzögen anfüllen, der Chor wiederholt die von Diana gesprochenen Distichen noch einmal in vierstimmigem Gesang. Am folgenden Tage gab der Kaiser den Mitwirkenden ein Gastmahl und teilte ihnen Geschenke aus.

Mit einem ähnlichen dramatischen Aufzug in wechselnden Versmaßen, der in Wien 1504 dargestellt wurde, feierte Celtis den Sieg, den der Kaiser im September dieses Jahres bei Regensburg über die Böhmen davongetragen hatte. Bei Eröffnung dieser „Rhapsodie“

sitzen auf dem Schauplatz die Kurfürsten, in ihrer Mitte der Kaiser, nach den Eröffnungsworten des Heroldes erscheint Phöbus mit den Musen, Merkur, Bacchus mit den Satyrn und Faunen, endlich erscheint auch diesmal eine „persona laureanda", die sich vom Kaiser den Dichterlorbeer erbittet und ihn auch erhält, dann Tänze der Musen und der Satyrn und Lobgesänge. Zum Schluß verspricht der Kaiser den Musen seinen Schutz.[1] In demselben Stil war, wie es scheint, ein verloren gegangenes allegorisches Drama gehalten, mit welchem Celtis den Kaiser bei seiner Ankunft in Wien im Februar 1506 begrüßte.[2]

Bald darauf hat ein Schüler des Celtis, der gekrönte Poet Georgius Sibutus in Wittenberg vor dem Kurfürsten Friedrich ein Festspiel ähnlicher Art in Hexametern und Distichen aufgeführt[3], ein wahres Muster aufdringlicher humanistischer Reklame. Sibutus tritt auf in eigener Person, von Göttern und Göttinnen umgeben, und trägt ein langatmiges Lobgedicht auf Wittenberg vor, während die Götter und Göttinnen ihn dem anwesenden Kurfürsten empfehlen als einen, der den sächsischen Ruhm in der ganzen Welt verkündigen werde. Sie hoffen, der Sänger werde von nun an mit dem Fürsten vereinigt bleiben, und Calliopius verkündigt zum Schluß noch einmal die Absicht des Sibutus, ein Lobgedicht auf die berühmte Wittenberger Reliquiensammlung des Kurfürsten zu verfassen.

Die Gattung des lateinischen höfischen Festspiels erwies sich nicht als lebensfähig. Natürlich konnte bloß ein kleiner Teil der

---

1) Gedr. Augsburg 1505, doch muß es auch einen früheren, jetzt verschollenen Druck von 1504 gegeben haben; vgl. Th. Gottlieb, Die Ambraser Handschriften (1900) 1. 108. Über ein Verzeichnis der Darsteller, das auf das Vorsatzblatt des Exemplars der Wiener k. Hofbibliothek handschriftlich eingetragen ist vgl. Gottlieb in den Serta Harteliana 1896 S. 275ff. Es sind meist adelige Namen, der Chorus bestand aus drei Personen. Der Kaiser selber befand sich zur Zeit der Aufführung nicht in Wien; vgl. Zeidler in der Geschichte der Stadt Wien, herausg. vom Altertumsverein III[1] (1907) S. 112; er konnte also nicht wie bei der Linzer Aufführung selber seine Rolle übernehmen. In der Celtisschen Briefsammlung (Annus XI, Ep. VII) befindet sich ein Brief des Augustinus (von Olmütz), der den Dichter um Zusendung dieses Spiels bittet, aber zugleich in ironischem Ton darauf hinweist, durch die Feier des Sieges über die Böhmen werde eine unbedeutende kriegerische Tat ungebührlich aufgebauscht. Daß offenbar die Jahresbezeichnung irrig ist, wird in der Freiburger Abschrift der Briefsammlung, aus der ich die obige Notiz entnehme, mit Recht bemerkt.

2) Vgl. Bauch, Rezeption S. 154ff.

3) Georgii Sibuti Daripini Silvula in Albiorim etc. 1506.

höfischen Gesellschaft dem Gange der Handlung folgen und daß die deutsche Sprache nicht geeignet war als Ausdrucksmittel der Renaissancepoesie zu dienen, daran zweifelte niemand. So beginnt die Blütezeit dieser Dichtungen in Deutschland erst nach der Schaffung einer neuen poetischen Sprache durch die Reform bewegung, die man an Opitzens Namen anzuknüpfen pflegt.

Einen ähnlichen Charakter haben jedoch einige andere Humanistendramen, die mit den Moralitäten insofern verwandt sind, als sie den Menschen als Kampfobjekt zwischen dem guten und bösen Prinzip darstellen, nur daß die allegorischen Gestalten und der ganze poetische Schmuck dem Vorstellungskreise des klassischen Altertums entlehnt ist. Auch hier eröffnet Locher den Reigen; er ließ sein Spectaculum de Judicio Paridis im Juli 1502 von Studenten der Ingolstädter Universität aufführen und sprach selbst den Prolog. Im vorausgestellten Argumentum belehrt er uns darüber, daß er dem Mythologicon des Fulgentius die Erklärung der drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus als Personifikationen des tätigen, beschaulichen und genießenden Lebens verdanke. Hier haben wir auch im Gegensatz zu Lochers früher erwähnten Stücken eine reichere Fülle von Begebenheiten; um sie zum Ausdruck zu bringen, hat Locher ähnlich wie Polizian im Orfeo das mittelalterliche Inszenierungssystem angewendet. Wir finden im ersten Akt auf der einen Seite des Schauplatzes Jupiter — dargestellt von dem jungen Anton von Hetstedt, „der durch die zwei Domherrnpfründen, die er bereits besaß, am besten zu dieser Rolle befähigt schien“ (Riezler), ferner die drei Göttinnen, denen Eris den Apfel zuwirft; Merkur wird an Paris abgesandt, der auf der andern Seite unter einem Baume liegt. Im zweiten Akt erfolgt das Urteil des Paris; jede der Göttinnen verficht ihre Sache in einer langen Rede. Der dritte Akt enthält eine Rede des Paris an Helena und deren Antwort; sie wolle schon mit ihm fliehen, aber sie fürchte sich, die Scham und die Treue zu verletzen; da kommt aber die Bühnenanweisung: Amor trifft mit seinem Pfeil die Helena und diese geht mit Paris fort. Der kleine Gott bleibt zurück und rühmt nach Gebühr seine Macht über Jünglinge und Greise, Mönche und Kleriker. Im vierten Akt klagt Menelaus dem Bruder Agamemnon sein Leid, Agamemnon verspricht ihm seine Hilfe, ein Herold verkündigt die Kriegserklärung an die Trojaner. Dann halten noch drei Studenten Ansprachen über das genießende, tätige und beschauliche Leben, diesmal hat die Beschaulichkeit das letzte Wort, worauf der Dichter den Zuhörern Lebewohl sagt und hofft, daß diese Spiele sich noch

oft wiederholen würden, zur Beförderung des reinen Latein und zur Austilgung der Solöcismen. Das Stück ist in elegischen Distichen verfaßt; die Kunst des Dialogs steht nicht sehr hoch, Wechsel von Rede und Gegenrede findet nur statt, wo die dargestellte Handlung es unbedingt erfordert, doch ist dies hier häufiger als in Lochers früheren Stücken der Fall. Nach dem zweiten und dritten Akt sind Zwischenspiele eingeschoben. In einem führen zwei Gladiatoren Bithus und Bacchius (Horaz, Sat. I, 7, 20) einen Ringkampf auf und werden von Venus bekränzt; nach dem dritten Akt erscheinen tanzende Hirten und Bauernmädchen. Die Mädchen stellen sich der Reihe nach in elegischen Distichen vor, die letzte ist schon alt und runzlig. Man sieht, daß Locher es nicht verschmäht hat, Motive des volkstümlichen Tanzlieds für sein akademisch-humanistisches Drama zu verwerten. Diesmal blieb auch die Opposition der Gelehrten des alten Schlages nicht aus; sie legten der Aufführung allerlei Schwierigkeiten in den Weg, und Locher ruft einem unter ihnen im Prolog entgegen, er möge doch mit seinen Luchsaugen nachforschen, ob an seiner Venus etwas Üppiges oder Leichtfertiges sei.[1]

In anderen Stücken dieser Art tritt die moralische Allegorie weit deutlicher hervor, mit klarer und entschiedener Gegenüberstellung des guten und des bösen Prinzips. Wir sahen schon früher, wie gerne die Humanisten in den antiken Literaturen Motive aufsuchten, die dem allegorisierenden Geschmack ihrer eigenen Zeit entsprachen. So wurde die Erzählung von Herkules am Scheidewege, die uns ganz anmutet wie eine mittelalterliche Moralität, von Sebastian Brant 1512 in dramatische Form gebracht und wie es scheint von Zöglingen der Straßburger Domschule aufgeführt. Das Stück ist verloren gegangen; von einem andern, das Brant in der Fastenzeit 1513 aufführen ließ, hat sich nicht einmal der Titel erhalten. Schwerlich ist das ein großer Verlust für die Literatur, doch ist es zu bedauern, daß wir nichts Näheres über die Angriffe

1) Über diese Aufführung und was sich daran knüpfte vgl. Riezler S. 934. Auch in der Polemik mit seinem Hauptfeind Zingel (Apologia etc. Bj verso) betont Locher mit großer Emphase den moralischen Charakter seiner Dramen; wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß Locher auch nach seiner Rückkehr nach Freiburg 1503 oder 1504 dort vor einer glänzenden Versammlung ein Drama aufführte. In einem Brief an Celtis im Wiener Codex (Ostern 1500) berichtet Locher, daß die Ingolstädter Theologen die Musen als „scenicae meretriculae“ bezeichneten, s. o. 1, 515. Über ein anderes, etwa gleichzeitiges dialogisches Gedicht vom Urteil des Paris von Cantalycius vgl. Bauch, Rezeption S. 156.

wissen, die Brant wegen des zweiten Stückes von seiten eines Mönchs erdulden mußte.[1] Dagegen sind uns Stücke erhalten, in denen dies allegorische Motiv mit höfischen Schmeicheleien im Stil des Locher und Celtis verbunden ist. Pinicianus, ein Freund Lochers, ließ 1510 in Gegenwart Maximilians einen kleinen Prosa-Dialog aufführen, wo der Enkel des Kaisers, der damals zehnjährige Karl, in einsamer Gegend am Scheidewege zwischen Virtus und Voluptas erscheint. Zuerst tritt Voluptas zu ihm heran; er meint, wenn seine Religion ihn nicht eines Bessern belehrte, dann würde er sie für eine von den Nymphen halten, die nach der Meinung des törichten Altertums die Wälder bevölkerten. Doch ist er bereit, ihr zu folgen, als Virtus herbeikommt. In einer langen Rede, in der das christliche Element ganz zurücktritt, belehrt sie ihn, daß nur durch Anstrengung der Ruhm erworben werde; sie verweist ihn auf die großen Männer des Altertums und des Hauses Österreich, vor allem auf Maximilian. Einige Jahre später erschien der Knabe, auf den die Welt so große Hoffnungen setzte, noch einmal in einer ähnlichen dramatischen Situation. In Wien wurde 1515 in Gegenwart des Kardinals Lang und der jungen Königin Maria von Ungarn die „Voluptatis cum virtute disceptatio“ des Benediktiners Chelidonius von vornehmen Jünglingen aufgeführt. Chelidonius widmete dann das Spiel dem Grafen Nikolaus von Salm, der die Rolle des jungen Karl vor den Augen seiner Schwester dargestellt hatte. Wohl vor allem in Rücksicht auf Maria ist jeder der drei Akte mit einer Heroldsrede in deutscher Sprache eingeleitet, das Stück selbst in lateinischen Hexametern und an den Aktschlüssen Gesänge in sapphischen Strophen. Karl ist jedoch hier nicht das Kampfobjekt, sondern der Richter zwischen Pallas, welche die Tugend, und Venus, welche das Laster vertritt. Außerdem erscheinen noch die verschiedenartigsten Personen: Cupido, Epicurus, der als Fresser und Säufer geschildert ist, Herkules, der auf der Bühne den Cacus und andere Ungeheuer bezwingt, und der Teufel, der nach dem Urteilsspruch Venus und Cupido in die Hölle abführt. Wir werden noch sehen, daß eben wegen dieses bunten Gemisches das Spiel des Chelidonius wiederholt von deutschen Dramatikern volkstümlichen Stils nachgeahmt wurde.

Solche Dialoge und mythologisch-allegorische Dramen stehen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland auf der lateinischen Bühne der Humanisten weit mehr im Vordergrund, als dies um

1) Vgl. Ch. Schmidt, Hist. lit. I, 231 f.

dieselbe Zeit in Italien der Fall war. Doch fehlt es auch nicht ganz an Versuchen einer strengeren Nachahmung der antiken Kunstform; die ersten deutschen Versuche dieser Art sind sogar noch ein paar Jahre früher als das Stephanium des Harmonius Marsus entstanden. Der Bahnbrecher auf diesem Gebiet ist einer von den berühmtesten deutschen Humanisten, Johannes Reuchlin. Wie bei den meisten italienischen Gelehrten, so ist auch bei ihm die Beschäftigung mit der Komödie ein Nebenwerk, doch hat er sich ihr erst zugewendet, nachdem er das vierzigste Lebensjahr überschritten hatte; bis dahin hatte er die humanistischen Studien, der Richtung seines Geistes entsprechend, von der strengsten und ernstesten Seite aufgefaßt. Bekanntlich hatte ihn im Jahre 1494 der Umschwung, der nach dem Tode des Herzogs Eberhard im Bart eingetreten war, und die Furcht vor den Umtrieben des Augustinermönchs Holzinger aus seiner württembergischen Heimat vertrieben. Der Bischof Johann von Dalberg lud ihn zu sich nach Heidelberg, und aus der behaglich-sicheren Stimmung, die ihn an dieser gastlichen Zufluchtsstätte überkam, erwuchsen mehrere dichterische Versuche. Doch machte er sich auch hier die Sache nicht leicht.[1] In seinem Scherzgedicht, das im Sommer 1496 auf einer fröhlichen Rheinreise mit den Heidelberger Humanisten entstand, bediente er sich des jambischen Senars, vor dem die älteren Humanisten, wie wir sahen, einen so großen Respekt hatten. Bald darauf entstand seine erste Komödie, der Sergius, wie er selber im Prolog sagt, in einer vom bisherigen Gebrauch abweichenden Form, weder zwischen Trimetern und Tetrametern abwechselnd wie bei den Alten, noch in Prosa wie bei den neueren Humanisten, sondern ausschließlich in Trimetern. Auch gibt er zu, daß das Stück nicht die richtige Länge habe — bloß drei Akte —, und hebt hervor, daß es nicht nach gewöhnlicher Komödienart lüsterne Dirnen und ängstlich besorgte Greise vorführe. Das Stück hat in der Tat nichts von einer Lustspielhandlung im Sinne der antiken Komödie; trotz seiner drei Akte ist es doch nur eine dramatische Anekdote, wie sie uns unter den Fastnachtspielen und Farcen häufiger begegneten. Allerdings ist es keine lustige Anekdote. Im Kreise einiger Schmarotzer und liederlicher Gesellen, die zum Teil schon durch ihre Namen, wie Heluo und Salax charakterisiert sind, erscheint der Abenteurer Buttubutta, der in geheimnisvoller Weise andeutet, er wolle ihnen etwas sehr Merkwürdiges zeigen. Nach langem Hin-

1) Über Reuchlins kleine Gedichte vgl. Geigers Biogr. 1871, S. 78.

und Herreden, Zanken und Streiten holt er endlich unter seinem Mantel einen übelriechenden Kopf hervor. Einer rät ihm, den Kopf in heißem Wasser abzubrühen und zu säubern. Buttubutta will diesem Rat folgen und entfernt sich mit Aristophorus und Salax. Der zweite Akt beginnt. Heluo und Lixa sind auf der Bühne geblieben, zu ihnen gesellt sich ein „Phariseus", der sie fragt, was denn die andern vorhätten, diese Schwätzer, die alles in Verse brächten. Dies gibt dem Lixa Anlaß, nach der üblichen Humanistenart mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit und Grobheit die Poeten zu verteidigen; sein Hauptargument sind die poetischen Zitate des Apostels Paulus; der „Phariseus" entfernt sich, von der Last der Argumente erdrückt, und Heluo folgt ihm, um ihn zu prügeln, falls er sich wieder mausig machen sollte. Zu dem zurückbleibenden Lixa gesellen sich im dritten Akt Buttubutta und Genossen, die den gesäuberten Kopf bringen. Buttubutta erzählt, daß dieser Kopf alles vollbringen könne, was er wolle; er befehle am Hofe und im ganzen Lande, verwandle Recht in Unrecht, der Besitzer dieses Kopfes habe immer die Buhlerinnen geliebt und mancher Jungfrau ihre Ehre genommen. Er habe Sergius geheißen, sei ein entlaufener Mönch gewesen, habe dann Mahomet bei seinen Freveltaten unterstützt, habe die Redlichen gehaßt und die Schurken geliebt.[1] Nun küßt Aristophorus verehrungsvoll das Haupt. Als aber Buttubutta weiter erzählt, daß Sergius nur die Apostaten liebe, und daß er es sei, der den Koran verfaßt habe, da bereut Aristophorus sein voriges Verhalten und er nebst seinen Genossen verfluchen die eigentümliche Reliquie. Buttubutta macht den Schluß: alle, die diesem Haupte trauen, werden betrogen; man soll aus dieser Komödie lernen, einem leeren Haupte und einem Meineidigen nicht zu glauben.

Die Leser meines Buches, die durch die Stücke, deren Inhalt ich ihnen vorführen mußte, gewiß nicht verwöhnt sind, werden doch finden, daß der Sergius ein ungewöhnlich kümmerliches Machwerk ist, und nicht verlangen, daß ich ihnen dies durch einen detaillierten Hinweis auf die leere und zusammenhanglose Handlung, die uninteressanten und mangelhaft gezeichneten Charaktere, die zahlreichen Widersprüche und Geschmacklosigkeiten noch einmal ausführlich darlege. Die Heidelberger Humanisten dachten anders. Sie erkannten offenbar manche Anspielungen, die uns jetzt entgehn, namentlich in der Schilderung des Sergius, in welcher Reuchlin

1) Notizen über diesen Sergius bei Holstein, S. 136.

einer alten Tradition zufolge seinem Haß gegen Holzinger Luft machte. Die Ausfälle gegen die Feinde der Poesie, die Spötteleien gegen unwissende Mönche und Reliquienkrämer konnte man ja in diesem Kreise gebührend würdigen. Dalberg, dem Reuchlin sein Stück in der Handschrift überreichte, soll von der Aufführung nur aus dem Grunde abgeraten haben, weil ein einflußreicher Heidelberger Franziskaner sich hätte betroffen fühlen können, und auch in der folgenden Zeit hören wir nichts von einer Aufführung. In weiteren Kreisen wurde der Sergius erst bekannt, nachdem sich der Ruhm von Reuchlins zweiter Komödie über Deutschland verbreitet hatte[1]; seit 1504 wurde er mehrmals gedruckt und auch in Universitätsvorlesungen behandelt. Luther hörte ihn in Erfurt 1504 von Hieronymus Emser erklären.[2] Die Tendenz war natürlich in der Zeit des Kölner Streites und der beginnenden Reformationsbewegung der Humanisten vom Schlage Huttens doppelt willkommen. Der Pforzheimer Schulrektor Georg Simler, Verehrer Reuchlins und Lehrer Melanchthons veröffentlichte 1511 einen ausführlichen Kommentar, der in der Tat einem Bedürfnisse entsprach, denn Reuchlin huldigt hier im ausgedehntesten Maße der humanistischen Unsitte, mit seltenen Worten und schwerverständlichen Wendungen dem Leser zu imponieren.

Einen Fortschritt in jeder Richtung bezeichnet Reuchlins folgende Komödie: „Scenica progymnasmata“ oder „Henno“. Hier wagt er den originellen Versuch, Motive des spätmittelalterlichen Possenspiels im Gewande der Terenzischen Kunstform zur Darstellung zu bringen. Zu Anfang werden wir, wie so oft in den Nürnberger Fastnachtsspielen aufs Land hinausgeführt, es erscheint ein liederlicher Bauer und sein strenges, geiziges Weib. Er hat ihr acht Gulden gestohlen, die sie im Stall vergraben hatte, und er schickt nun seinen verschmitzten Knecht Dromo in die Stadt, damit er für das Geld beim Kaufmann Tuch zu einem neuen Rock hole. Elsa bemerkt in Abwesenheit ihres Mannes den Verlust des Geldes und begibt sich mit ihrer Nachbarin Greta in die Stadt, um mit Hilfe des Astronomen Alcabicius dem Dieb auf die Spur zu kommen. Dieser macht zunächst allerlei Hokuspokus, dann nennt er zwar den Dieb nicht, entwirft aber von ihm eine sehr

1) Dem Verzeichnis der Ausgaben bei Holstein S. 163 ist noch eine in Münster 1516 erschienene beizufügen; am Anfang steht ein empfehlendes Gedicht von Johannes Pering, abgedr. bei Nordhoff, Denkwürdigkeiten aus dem Münsterschen Humanismus. Münster 1874, S. 145.

2) Vgl. Kampschulte 1, 66; Köstlin, M. Luther 1, 46.

wenig schmeichelhafte Schilderung: er sei ein Säufer, ein ruppiger alter Kerl aus demselben Dorfe wie Elsa, die im Verlauf dieser Schilderung immer mehr in dem Verdacht bestärkt wird, als handle es sich um ihren Mann; Greta bemüht sich vergeblich, ihr den Verdacht auszureden unter dem Hinweis darauf, daß es noch mehr dergleichen Kerle gebe. Inzwischen kommt der spitzbübische Dromo aus der Stadt zurück. Er hat dem Kaufmann das Tuch abgeschwindelt und ihn wegen der Zahlung auf später vertröstet; dem Henno lügt er vor, er habe das Geld ausgezahlt, der Kaufmann werde das Tuch später schicken; auf diese Weise hofft er, Tuch und Geld für sich behalten zu können. Als nun Henno mit Dromo in die Stadt zum Kaufmann geht, kommt natürlich der Betrug zum Vorschein und der Kaufmann erklärt, Dromo vor Gericht verklagen zu wollen. Den folgenden Teil der Handlung hat Reuchlin aus der Farce vom Advokaten Pathelin entlehnt, die er höchst wahrscheinlich während seiner juristischen Studienjahre in Orléans oder Poitiers kennen gelernt hatte: Dromo begibt sich zum Advokaten Petrucius, der ihm ähnlich wie Pathelin dem Knecht Agnelet den Rat gibt, sich taubstumm zu stellen und auf alle Fragen des Richters mit „ble“ zu antworten. Dieser Rat hat in der folgenden Szene vor dem Richter Minos den gewünschten Effekt, der Richter erklärt dem klagenden Kaufmann, es sei nichts anderes zu machen, als den Rechtshandel fallen zu lassen. Die folgende Szene stammt wieder aus dem Pathelin: der Advokat verlangt sein Geld, und Dromo fährt fort, auf alles mit ble zu antworten. Doch wird sich der Leser erinnern, daß die Begebenheit im Zusammenhang der französischen Farce viel schöner und klarer motiviert ist; auch ist Reuchlins Darstellung im Gegensatz zu der großen Glanzszene des Originals stark abgekürzt — die Gerichtsverhandlung umfaßt bloß 32 Verse — und macht einen etwas trockenen und dürftigen Eindruck. Aber die Handlung wird noch weiter geführt: Dromo kommt ins Dorf zurück, beichtet seine listigen Streiche, Elsa legt kaum irgendwelche sittliche Entrüstung an den Tag, Henno natürlich noch weniger, sie sind sogar einverstanden, daß Dromo ihre Tochter zum Weibe bekommt und die acht Gulden als Mitgift behält. Auch die Tochter Abra spricht dazu ihr „Placet“, das einzige Wort, das sie in der Komödie zu sagen hat, und die Nachbarin Greta ruft den Zuschauern ein „Plaudite“ zu. Der Schluß erinnert also wieder an die römischen Lustspiele: die Verwirrung löst sich auf, der verschmitzte Sklave triumphiert und alles endigt mit einer Heirat, wodurch denn die Handlung über den Charakter einer dramatisierten

Anekdote nach mittelalterlicher Art hinausgehoben wird. Auch in Stil, Sprache, Anordnung des Stoffes wandelt Reuchlin auf den Spuren der Alten. Das Stück ist in fünf Akte eingeteilt, in Jamben — an Tetrameter hat sich der Dichter auch diesmal nicht herangewagt; am reinsten ist der Terenzische Ton im Prolog festgehalten. Eine Neuerung, der wir hier zum erstenmal begegnen, ist die Einführung des Chors in die Komödie. Offenbar dachte Reuchlin dabei an die attische Komödie, er hat auch das Stück in seinem Kommentar als „Comoedia secundae aetatis juxta Diomedem grammaticum" bezeichnet. Vielleicht hat er auch als Kenner und Liebhaber der Sangeskunst sein Werk nicht ohne diesen Schmuck lassen wollen. Wie in der späteren neulateinischen Komödie, so hat auch schon bei Reuchlin der Chor lediglich den Charakter einer Zwischenaktmusik. Am Schluß des ersten Akts begleitet er die Verzweiflung Elsas über das gestohlene Geld mit Betrachtungen über das schwankende Schicksal, dann besingt er ohne direkten Zusammenhang mit der Handlung erst die Dichtkunst, dann die humanistischen Wissenschaften, mit dem üblichen Seitenblick auf die hämischen Zoili; nach dem Urteilsspruch des Richters Minos wendet er sich gegen die Prozeßsucht und ermahnt die Hörer, lieber Apollo und den Musen zu dienen.[1]

Die Aktschlüsse sind keineswegs durch den Gang der Handlung bedingt; man könnte sich das Ganze sehr wohl wie eine Farce hintereinander weggespielt denken; auch der geringe Umfang (415 Zeilen, mit den Chören 470) stünde dem nicht im Wege. Zwar müssen wir annehmen, daß die auftretenden Personen sich nicht von vornherein alle auf der Bühne befanden, aber das war offenbar auch bei den Farcen und Fastnachtsspielen nicht immer der Fall. Und wie in einer Farce stellt der Schauplatz ohne Szenenwechsel die verschiedensten Orte dar, mehrmals auch innerhalb eines und desselben Akts; so spielt der zweite Akt zuerst in der Stadt beim Astrologen, dann im Dorfe.

Trotzdem hatten die Zuschauer bei der ersten Aufführung, die am 31. Januar 1497 von Heidelberger Studenten in Gegenwart des Bischofs Dalberg veranstaltet wurde, den Eindruck einer ungeahnten, neuen künstlerischen Offenbarung. Noch niemals vorher hatte ein neuerer Dichter ein Werk auf die Bühne gebracht,

1) Über die Verbreitung und Beliebtheit des ersten Chors vgl. Bolte zum Acolastus S. IXf. Die Musiknoten zu den Chören — von Daniel Megel — sind in den Ausgaben beigefügt; über die Pflege der Musik am Hofe zu Heidelberg vgl. Holstein S. 145.

das in gleicher Vollkommenheit den Kunststil des antiken Dramas wiedergegeben hätte.[1] Die Komödien wie Poliscene und Philogenia, die gewiß manchem aus dem Heidelberger Kreise bekannt waren, konnten, obgleich sie weit mehr Geist und Talent offenbaren, schon wegen ihrer Prosaform nicht in Betracht kommen; sie waren ja auch gar nicht auf die theatralische Darstellung berechnet, ebensowenig wie die Tragödien des Mussato und seiner Nachfolger. Die Humanisten, welche die Herrlichkeit der antiken Bühne wieder aufleben lassen wollten, waren bisher auf die dramatischen Werke des Altertums angewiesen, bei den Domizio, Verardi, Locher konnte von Reinheit des Kunststils nicht die Rede sein. Und es konnte nur die Wirkung erhöhen, daß hier in der klassischen Form eine lustige Begebenheit dargestellt war, die sich vom Hintergrund der zeitgenössischen Verhältnisse abhob; es ist bekannt, wie gerne die Humanisten seit Poggius Facetien mit diesem dankbaren und wirksamen Gegensatz operierten.

Die Namen der Darsteller sind uns in der Didaskalie überliefert, die nach antiker Art angehängt ist. Hier wird auch berichtet, daß der Bischof die Darsteller zum Schluß köstlich bewirtete und mit goldenen Münzen und Ringen beschenkte; einer hielt eine lobpreisende Ansprache, in der er die humanistischen Studien dem Schutze des Bischofs anempfahl. Sonst besitzen wir keine genaueren Nachrichten über die Aufführung, doch war es offenbar nicht bloß eine dialogische Rezitation; Johann Bergmann von Olpe (Holst. S. 146) hebt ausdrücklich hervor, es sei eine wirkliche Theateraufführung gewesen, und Werner von Themar erzählt, wie er sich an den Jünglingen in Weiberkleidung und an den Chören erfreut habe. Die Einstudierung des Dialogs in dem ungewohnten Versmaß war gewiß keine leichte Sache, zumal da Reuchlin sehr häufig nach Art der römischen Komiker die Rede innerhalb eines und desselben Verses unter mehrere Personen verteilte. Diese Aufführung einer Komödie des berühmtesten Gelehrten in Gegenwart eines hohen Kirchenfürsten war zugleich auch eine glänzende Demonstration zugunsten der aufstrebenden humanistischen Richtung. Kein Wunder daher, daß die Kunde sich rasch verbreitete und daß die Komödie sehr bald zu hohem Ansehen gelangte. Noch i. J. 1497 finden wir sie in einem schön ausgestatteten Handschriftenband mit den Tragödien Senecas und den

1) Celtis sagt in einer Ode an Reuchlin (Literar. Verein 129, 69): Primus et nostras celeres iambos Ducis in oras.

Satiren Juvenals vereinigt. In demselben Jahre verfertigte Wimpheling eine Abschrift, in der er die einzige sittlich anstößige Stelle abschwächte, er konnte das Stück nun mit um so besserem Gewissen zu gleicher Zeit in seinem Isidoneus unter den sittlich zulässigen Komödien neben Plautinischen und Terenzianischen Stücken anpreisen. Bis zum Jahre 1523 werden zweiundzwanzig Ausgaben des Henno gezählt, zwei darunter sind mit einem sehr ausführlichen Kommentar versehen, der den Humanisten Jakob Spiegel, einen Neffen Wimphelings zum Verfasser hat.[1]

Während in späterer Zeit deutsche und niederländische Komödiendichter klassischen Stils sich öfters auf Reuchlin als ihren Vorgänger und den Wiedererwecker der Komödie beriefen, blieb sein Beispiel in den nächsten Jahren ohne Nachfolge. Auch diejenigen, die in Abweichung von der Manier des Locher und Celtis sich Stoffe wählten, die mit dem antiken Lustspiel näher verwandt waren, haben doch die bequeme Prosaform dem reineren Stil Reuchlins vorgezogen. Dies tat auch Locher selber in einem vereinzelten Fall. Sein undatiertes Ludicrumdrama besteht eigentlich nur aus einer Szene, in der er die Situation am Schluß der Asinaria des Plautus weiter fortspinnt. Diese Situation — ein alter Ehemann, der von seinem tyrannischen zänkischen Weib bei einem verbotenen Liebesabenteuer in flagranti ertappt wird — ist gut gewählt, sie hat oft genug in der gesamten folgenden Possendichtung ihre Wirksamkeit bewiesen. Zunächst überhäuft das Weib den ertappten Sünder mit einer Flut von Schmähungen, die offenbar nach der Absicht des Dichters bei einer Aufführung auch von den entsprechenden handgreiflichen Gebärden begleitet sein sollten; ein Sklave, die einzige Person, die außer den beiden noch auftritt, versöhnt sie schließlich auf Grund eines Kontrakts, durch welchen der Alte sich für alle Zukunft unter den Pantoffel seines Weibes begibt, natürlich ist dies eine Nachahmung des burlesken Kontrakts zwischen dem reichen Jüngling und der Meretrix in der Asinaria. Locher hat die Namen der auftretenden Personen verändert: Gerontius, Eriphila, Staphilus, im übrigen schwelgt er in plautinischen Worten

1) Vgl. Holstein S. 98 und die Bibliographie S. 155 ff. Die Komödie Reuchlins, durch deren Aufführung der Knabe Melanchthon und sein Lehrer Simler in Pforzheim 1508 dem Verfasser eine so große Freude bereiteten, wird wohl auch der Henno gewesen sein. Das gleiche können wir vermuten, wenn berichtet wird, am 13. März 1519 sei in Leipzig vor Herzog Georg „Comedia Reuchlein“ rezitiert worden; vgl. Seidemann in der Zeitschrift f. historische Theologie 1849 S. 176.

und Redensarten, doch ist er nicht imstande, den lebendigen Konversationston festzuhalten und verfällt immer wieder in den undramatischen Stil seiner Dialoge.[1] Einen ähnlichen Charakter haben die beiden Komödien des humanistischen Schulmanns Christophorus Hegendorfinus, der übrigens mit seinen anspruchslosen Dialogi pueriles einen weit größeren Beifall einerntete. In seiner Komödie „De duobus adolescentibus" (1520) sind die Hauptpersonen zwei Zwillingsbrüder, Söhne des alten Chaeremon, die beide den Namen Philotimus führen; der eine solid, der andere liederlich und Vater eines unehelichen Kindes; er weiß beim alten Chaeremon den Glauben zu erwecken, daß sein Bruder der Vater des Kindes sei, doch erklärt er sich scheinbar edelmütig dazu bereit, durch Verheiratung mit dem betreffenden Mädchen den Fehltritt des Bruders zu sühnen. Sehr ungeschickt ist die Handlung der zweiten Komödie „De sene amatore" (1521), sie behandelt die Liebe eines Senex zu der Meretrix Arsenophila, die bei der ersten Zusammenkunft sogleich nach dem Empfang des Geldes fortläuft, dann aber auf Zureden des Sklaven Syrus wieder zum Alten zurückkehrt. Mitunter sind Chorgesänge zwischen die Akte eingeschoben, ein solcher Gesang in der ersten Komödie „Nunc bibamus et potemus etc." enthält eine Beziehung auf die Wiederkehr des Bacchusfestes; offenbar dachte Hegendorfinus an eine Aufführung während des Karnevals.

Ein gewisses Interesse für das humanistische Lustspiel scheint auch in dem Gelehrtenkreis bestanden zu haben, der sich in Österreich um das Jahr 1515 zusammenfand. Die Moralität des Chelidonius kennen wir bereits; der Gallus pugnans des Vadianus (1514), ist eines jener halbdramatischen Werke, die wir nicht näher zu betrachten brauchen. Für die Herausbildung eines klassischeren Stils konnte es nur vorteilhaft sein, daß ein angesehenes Mitglied dieses Kreises, Rudolf Agricola von Wasserburg einen Neudruck der Komödie des Harmonius Marsus in Wien veranstaltete und mit empfehlenden Versen begleitete. Mit diesem Kreis stand offenbar auch Bartholomaeus Pannonius oder Bartholomaeus Frankfurter in Zusammenhang, der in seiner Komödie Gryllus die Handlung in das klassische Altertum verlegt. Freilich bedient er sich der Prosa und sein Machwerk ist ziemlich unbedeutend. Zwei verloren geglaubte Söhne, die zu ihren Vätern zurückkehren, der Parasit Gryllus, der

1) z. B. Eriphila: Fateor quidem lusus et jocos posse senibus concedi, retinendus tamen modus est, ne immoderata voluptate elati, in sordulentam dilabantur turpitudinem.

sich durch Überbringung froher Nachrichten einschmeicheln will, ein spitzbübischer Sklave: man sieht, es sind Situationen aus den Captivi des Plautus, die Bartholomaeus ungeschickt und dürftig verwertet. Wie in den Captivi erscheinen bloß männliche Personen. Die Castitas, die der Dichter ausdrücklich betont, und die Kürze (bloß acht Szenen) bilden die einzigen Vorzüge des Stücks.[1] Etwas besser war hoffentlich der Zelotypus, offenbar eine Charakterkomödie, die ein anderes Mitglied dieses Kreises, der Geschichtschreiber Kaspar Ursinus in Gemeinschaft mit dem Italiener Richardus Bartholinus dichtete. Beide befanden sich damals in den Diensten des prunkliebenden Kardinals Lang, der uns noch öfters in der Geschichte des humanistischen Dramas begegnen wird. Sie schrieben die Komödie auf Wunsch ihres Herrn während eines Aufenthalts zu Mühldorf in Bayern, und Ursinus hegt die charakteristische Befürchtung, daß wegen ihres Mangels an Büchern das Stück nicht sehr befriedigend ausfallen werde.[1] Bei Gelegenheit dieses verloren gegangenen Lustspiels sei auch erwähnt, daß Nausea, der spätere Bischof von Wien in seinem poetischen Lehrbuch[2] neben Reuchlin, dem Begründer der Komödie in Deutschland auch den Edelmann Christoph von Schwarzenberg, den Sohn des „deutschen Cicero" als Lustspieldichter erwähnt. Der Preis dieses Dichters und des deutschen Adels überhaupt füllt den größten Teil des Kapitels über die Komödie aus; vor lauter Begeisterung kommt Nausea gar nicht dazu, uns etwas Näheres über diese verschollene Komödie zu sagen.

Neben den weltlichen Komödien des Plautus und Terenz sind auch die geistlichen der frommen Hrotsuitha nicht ohne Einfluß auf das Drama der Humanisten geblieben. Es ist bekannt, mit welchem überschwenglichen Enthusiasmus diese die Dichterin be-

1) Bartholomaei Pannoni Comoedia Gryllus. s. l. e. a. doch mit dem Signet des Wieners Syngrenius in der Randleiste des Titels. Expl. in Krakau. Eine genaue Beschreibung nach einem andern Expl. bei Denis, Wiens Buchdruckergeschichte 1782 S. 334f. 152f., wo auch empfehlende Distichen erwähnt sind, die Ursinus für ihn schrieb, und die Zeit für die Entstehung von B.s Schriften 1516—21 nach den erwähnten Personalien festgestellt ist. 1490 wurde ein Bartholomeus de Francfordia in Krakau Baccalaureus in artibus, vgl. Muczkowski, Statuta etc., Cracoviae 1849, S. 107. Ein Neudruck des Gryllus jetzt in den Analecta ad historiam renascentium in Hungaria literarum ed. Abel u. Hegedüs, Budapest 1903, S. 21ff. — Über den Zelotypus berichtet Ursinus in einem Brief an Vadian, Vadians Briefsammlung ed. Arbenz (St. Gallen 1890) Nr. 124; Arbenz ergänzt die fehlende Jahreszahl: 1516.

2) Primordia in artem poeticam. Venedig 1522 (München); Nausea hatte längere Zeit einem andern Mitglied des Hauses Schwarzenberg als Reisebegleiter gedient.

grüßten, nachdem Celtis ihre Werke nach langer Vergessenheit 1501 wieder ans Licht gezogen hatte. Der Humanist Kilian Reuter (Chilianus Eques) in Wittenberg, der 1506 die Silvula des Sibutus mit anpreisenden Versen begleitet hatte, veröffentlichte im folgenden Jahre eine Comoedia Dorothea, wie er selber in den Senaren des Prologs zugibt, „Sacrimonialem secutus Rosphitam". Die Nachahmung zeigt sich vor allem in der Wahl des Stoffs; daß Reuter sich gerade Dorothea unter den heiligen Jungfrauen auserwählte, ist wohl durch die Beliebtheit der Dorotheenspiele in den sächsischen Landen zu erklären (s. o. 1, 239). Die Komödie folgt im wesentlichen dem Gang der Legende; der Dichter bedient sich wie Hrotsuitha der Prosarede, doch hat er die Einteilung in fünf Akte aus der Praxis seiner Zeit übernommen und auch allerlei Redensarten aus Plautus, besonders aus dem Amphitruo verwertet, z. B. gleich zu Beginn des Stücks, als ein Bote an das Haus des Prätors Fabricius klopft. Als Vertreter des Höllenreichs erscheint Pluto mit der Furie Alecto, und die Heilige schildert vor ihrem Tod das Paradies mit Hexametern aus Baptista Mantuanus. Im übrigen hat der Dichter für den Aufbau des Dramas von seinen Vorbildern sehr wenig gelernt; roh und ungeschickt schließt er damit ab, daß der tyrannische Prätor nach vollbrachter Blutarbeit sich zu Hause eine Mahlzeit mit Musik bestellt.[1]

Bei dieser vielseitigen dramaturgischen Tätigkeit der deutschen Humanisten muß es auffallen, daß wir zunächst so wenig von Aufführungen der alten römischen Komödien hören. Die erste bestimmt datierbare Nachricht stammt aus Breslau, wo der Rektor der Pfarrschule zu St. Elisabeth „scientificus vir magister Laurencius Rabe" (Corvinus), der einst in Krakau ein Schüler des Celtis gewesen war, die Domherren zu einer Aufführung des Terenzischen Eunuchus am Sonntag Estomihi 1500 einlud; zwei Jahre später lud er auf denselben Tag die Domherren zu einer Aufführung der Aulularia.[2] Im allgemeinen wurde aber die Aufführung antiker Dramen in dieser früheren Zeit mehr an den Universitäten gepflegt. In Wien brach Celtis die Bahn, als er ein Jahr nach der Aufführung des

1) Diese Comoedia (genauer Titel bei Goedeke) ist wohl das „Chiliani opus", über das sich Mutianus Rufus in einem Brief von 1508 sehr verächtlich äußert; vgl. Mutians Briefe ed. Krause, Kassel 1885, S. 99. Einige wörtliche Entlehnungen aus Hrotsuitha und aus Apulejus hat F. Spengler in den Forschungen zur neueren Lit.-Gesch., Festgabe für Heinzel 1898, S. 126ff. nachgewiesen.

2) Vgl. Bauch in der Zeitschrift f. d. Geschichte Schlesiens 40, 184 und ebenda 17, 250.

Ludus Dianae, also 1502 an die Spitze des neugegründeten Collegium poëtarum an der dortigen Universität gestellt wurde; er selber hatte ja in Rom verweilt zu der Zeit, da die Plautus- und Terenzaufführungen der Pomponianer in der höchsten Blüte standen. Es sind noch zwei lateinische Epigramme erhalten, mit denen er zu Aufführungen der Aulularia und des Eunuchus durch die Zöglinge des Kollegiums in der Aula der Universität einlud, und der damalige Rektor Polymnius hat eigenhändig diesen Actus memoriae dignissimus, desgleichen weder er noch einer von den andern jemals etwas gesehen habe, in den Universitätsakten verzeichnet.[1] Leider sind wir nicht imstande, uns an der Hand ausführlicherer Berichte die Wiedererweckung der römischen Komödie auf deutschem Boden zu vergegenwärtigen. Einen sicher beglaubigten Bericht besitzen wir aus dieser Zeit nur noch über eine Aufführung der Hecyra in Rostock; der Humanist Heinrich Boger äußert sich darüber mit dem höchsten Entzücken in seinem Dialogus laudativus inter Stupentem et Terpsichoren, den er seiner Gedichtsammlung Etherologium (redigiert 1505, gedr. 1606) einverleibt hat. Der Stupens glaubt sich wie durch ein Wunder von Rostock über die Alpen nach Rom getragen; nachdem Terpsichore ihn belehrt hat, worum es sich handelt, preist er die hoffnungsreichen Knaben, die bei der Aufführung mitwirkten, und auf den Dialog, der in der zweiten asklepiadeischen Strophe gedichtet ist, läßt er dann noch ein Epigramm auf Hildebrandus, den Veranstalter des Spiels folgen.[2] Im folgenden Jahrzehnt werden die Nachrichten häufiger; wir hören da u. a. von Plautusaufführungen im Kreis der Erfurter Humanisten, bei denen, wie es scheint, Camerarius mit Ergänzungen der unvollständigen Texte aushalf.[3]

* * *

1) Vgl. Celtis Epigrammata IV, 18 und 55, Klüpfel 2, 97.

2) Etherologium fol. 193 (Expl. in Wolfenbüttel). Boger kam 1499 nach Rostock; vgl. Krause in den Jahrbüchern des Vereins f. mecklenb. Gesch. 47, 111 ff. Hildebrandus ist offenbar identisch mit dem Magister dieses Namens, der 1502 über eine Tragödie Senecas las und 1503 den Eunuchus auf niederdeutsch interpretierte; vgl. Monumenta Germaniae paedagogica 38, 65.

3) Vgl. Bauch i. d. Zeitschr. d. Ver. f. d. Gesch. Schlesiens 16, 186. Camerarius war von 1518—21 in Erfurt. Über die ersten Aufführungen in Leipzig (Terenz 1515, Plautus 1516) vgl. Geß im Neuen Archiv f. sächs. Gesch. 16, 54 f. Der Magister Lemberger, der diese Aufführungen veranstaltete, ist identisch mit dem schlesischen Humanisten Johannes Lange aus Löwenberg, vgl. Bauch a. a. O. 39, 172 ff.

Auch in den Niederlanden regte sich schon frühzeitig das Interesse für die dramatischen Kunstwerke des Altertums. In den Schulen der Brüder vom gemeinsamen Leben (Hieronymianer) wurden sie eifrig studiert, wie dies u. a. durch die Drucke von Komödien des Plautus und Tragödien des Seneca bewiesen wird, die aus der Pafraetschen Offizin in Deventer hervorgingen. Von Aufführungen hören wir jedoch erst, nachdem die humanistische Bewegung zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch die Universität Löwen ergriffen hatte. Dort hat besonders Martin Dorpius, der seit 1504 als Lehrer an der Lilien-Burse tätig war, sich durch Veranstaltung von Aufführungen plautinischer Lustspiele hervorgetan. 1509 verkündigte er durch einen pomphaften öffentlichen Anschlag, daß er mit seinen Zöglingen in der Burse die Aulularia darstellen werde, deren fehlendes Ende er in wenig korrekten jambischen Senaren ergänzt hatte. Er bezeichnet sich selber im Prolog als Plautina simia; er, der niemals die Alpen überschritten habe, wage es, im fernsten Winkel der Erde plautinisch zu dichten. Wenn ihm damals die Fortsetzung des Codrus Urceus bekannt gewesen wäre, so hätte er, wie er später selber eingestand, sich nicht in einen Wettkampf mit dem bewährten italienischen Humanisten eingelassen; in der Tat sind die Verse des Codrus weit besser. Inhaltlich folgt auch Dorpius den Andeutungen des alten Argumentums; die Schlußworte richtet Strobilus an die Eucliones im Publikum: sie sollten rasch nach Hause gehn, damit nicht auch ihre Goldschätze gestohlen würden. Bald darauf wurde in der Burse der Miles gloriosus aufgeführt, auch diesmal wurde durch einen Ankündigungszettel eingeladen und außerdem dichtete Dorpius einen neuen Prolog mit Witzeleien im Stil der Plautinischen Prologe: er sei in die Unterwelt eingedrungen, um Plautus heraufzuholen, Pluto habe ihn jedoch nicht freigeben wollen, da habe Plautus seine Zunge abgebissen und sie dem Grex histricus leihweise überlassen, damit sie sich ihrer der Reihe nach bedienen könnten. Auch fehlt es in beiden Prologen nicht an Ausfällen gegen Neider und alte Murrköpfe. Diese Ankündigungszettel und Prologe ließ Dorpius später zusammen im Druck erscheinen; in einer Zuschrift an Hieronymus Buslidius, den Stifter des berühmten Collegium trilingue in Löwen konnte er sich rühmen, daß inzwischen die Aulularia mit seiner Ergänzung „in celeberrimis oppidis“ aufgeführt worden sei.[1]

1) Martini Dorpii Sacrae Theologiae licentiati Dialogus usw.; Löwen 1514 (Freiburg i. B.). Das Datum der Auffuhrung der Aulularia ergibt sich aus der Zuschrift an Buslidius („vor 5 Jahren“); im Ankündigungszettel zum Miles glor.

Nach Dorpius hat noch ein andrer Löwener Humanist, Adrianus Barlandus, sich um die Aufführung römischer Komödien verdient gemacht. Doch war er ein entschiedener Terentianer. Wir besitzen von ihm den Prolog zu einer Aufführung des Adelphi, worin er den anständigen Ton des Stückes hervorhebt, und meint, die Katone brauchten nicht hinauszugehen. Außerdem hat er in seinen Schülerdialogen zwei Gespräche in Prosa mitgeteilt, die vor und nach einer Aufführung der Hecyra vorgetragen wurden: Jodocus erklärt sich gegen die Komödien unter Berufung auf Lactantius; Henricus hebt demgegenüber die moralisch belehrenden Stellen hervor, mit Seitenblicken auf die heuchlerischen „Religiosuli." In dem Dialog nach der Aufführung muß auch Jodocus bekennen, daß ihm das Spiel eine große Freude bereitet habe.[1]

Doch ist auch das neue humanistische Drama in den Niederlanden vertreten. Dorpius hat zugleich mit seinen Plautusprologen auch einen Dialog in Prosa veröffentlicht, in dem er Herkules am Scheidewege darstellt, also einer der beliebten mythologisch-allegorischen Stoffe, den um dieselbe Zeit auch Sebastian Brant dramatisiert hatte; bei Dorpius sind es Venus und Cupido, die den Helden zu verlocken suchen. Auch dieser Dialog wurde in der Lilien-Burse aufgeführt. Der Prologus schlägt einen sehr hohen Ton an; er äußert sich sehr verächtlich über die mißgünstigen Neider und erklärt, nur einer kleinen gewählten Schar von Kennern, „pauculis, quales estis vos" gefallen zu wollen. Auch Komödien ausländischer Humanisten, wie der Veterator des Franzosen Connibert, die Dolotechne des Venezianers Zamberti, der Sergius des Reuchlin wurden in den Niederlanden aufgeführt. Wir erfahren dies von dem Schulmeister Eligius Eucharius (Houckaert) in Gent, der durch den Erfolg der Aufführung dieser Stücke ermuntert, im Jahre 1512 mit seiner Komödie Griseldis einen selb-

---

heißt es, die Aululariaaufführung habe „nuperrime" stattgefunden. Aus der Zuschrift ergibt sich auch, daß Dorpius 1509 die Ergänzung des Codrus nicht kannte, die übrigens 1512 in Deventer gedruckt wurde.

1) Der Adelphiprolog steht in dem Terenz c. comm. Adr. Barlandi, Löwen 1530. Ich kenne ihn aus dem Abdruck in der Pariser Terenzausg. v. 1552 S. 407; die Hecyra-Gespräche in Barlandus Dialogi, Köln 1530 A. 5b ff. Zur Lebensgeschichte des Dorpius und Barlandus vgl. Nève, La renaissance des Lettres en Belgique, Loewen 1890, S. 174 ff. Massebieau, Colloques scolaires S. 155 erwähnt ohne Quellenangabe, daß Barlandus auch einen Prolog zur Aulularia gedichtet habe. Joh. Sturm (Epistolae classicae I, 8) erwähnt eine Aufführung des Terenzischen Phormio in Lüttich c. 1521, bei der er als Knabe mitwirkte.

ständigen Versuch wagte.[1] Er wählte also einen Stoff aus der Novellenliteratur, der bereits durch die lateinische Behandlung des Petrarca ein vornehmeres Gepräge erhalten hatte (s. o. 1, 365 f.). Seinen exklusiv humanistischen Standpunkt bekundet er in sehr origineller Weise gleich am Anfang, wo der Markgraf von Saluzzo die Jagd gegenüber andern Vergnügungen rühmt: einige lieben mehr den Trunk, andre den Putz, wieder andre die Lektüre schlechter Bücher wie die pseudoovidische Vetula und der Pamphilus. Auch sonst ist die Dramatisierung sehr ungeschickt, die Komik ist durch einen Narren und durch die römische Lustspielfigur des Kochs dürftig vertreten und der Edelmut der Griseldis ist unerträglich pedantisch.[2] Die Verse sind teils Senare, teils Hexameter, teils Distichen, die Handlung ist in drei Akte eingeteilt, Ort und Zeit sind ganz in der mittelalterlichen Weise behandelt, doch wurde offenbar ohne allen szenischen Apparat gespielt und die Zuschauer mußten sich den wechselnden Schauplatz mit der Phantasie ergänzen. Schließlich muß erwähnt werden, daß um diese Zeit schon der berühmteste unter den niederländischen Lateindramatikern, Macropedius, an der Schule der Hieronymianer zu Herzogenbusch wirkte. Er bekennt selber, daß er durch Reuchlin zur dramatischen Dichtung angeregt worden sei und — wie aus der Vorrede zu seinen Rebelles 1535 hervorzugehen scheint — hatte er schon um das Jahr 1515 einige von den Komödien gedichtet, in denen er nach der Art von Reuchlins Henno Motive der Schwank- und Farcenliteratur in klassizistischer Form behandelt. Doch wissen wir nicht, welche von diesen Komödien damals schon entstanden sein mögen und versparen daher die Besprechung lieber auf einen späteren Zeitraum.

Außer Italien und Deutschland nebst den Niederlanden kommt

---

1) Gedr. Gent 1516, genauer Titel bei v. d. Haeghen, Bibliotheca Belgica, H. 79 f. Ebenda wird das Datum der Aufführung auf Grund einer andern Schrift des Verf. festgestellt. Eine spätere Abschrift der „Grisellis" in der Lütticher Universitätsbibliothek Nr. 671. Die Stücke, deren Aufführung Eucharius in der Widmung außer den oben angeführten noch erwähnt, Granatomachia und Alithia sind unbekannt, letzteres Stück behandelte wohl das Motiv von der verstoßenen Wahrheit.

2) Nach der Vermählung sagt sie zu ihrem Gatten:

. . . . ne nos pecuina libido
Exagitet, sed amor castus, qui pignora sera
Matribus annosis tribuit; nos spiritus ille
Ducat, qui Asmodeum connubia casta perosum
Extremae Egipti vasta conclusit eremo.

in diesem Zeitraum noch Frankreich für die Geschichte des lateinischen Dramas in Betracht. Dort haben sich jedoch die neuen Formen nicht so rasch und leicht eingebürgert wie anderwärts. Es ist eine Terenzaufführung bezeugt, die 1502 an einem Sonntag während des Karnevals nach einem Gastmahl im bischöflichen Palast zu Metz von Klerikern veranstaltet wurde. Aber das Volk, das Einlaß gefunden hatte, empfand die Aufführung in einer unverständlichen Sprache als eine Beleidigung und nahm eine so drohende Haltung ein, daß die Schauspieler sich flüchteten. Erst am folgenden Tage, „als das erwähnte Volk ein jeder bei seiner Arbeit war", konnte die Aufführung vor einem Publikum von Geistlichen und vornehmen Herren stattfinden. In Verdun, wo i. J. 1514 die Schüler der Domschule im Kapitelsaal eine Komödie des Terenz aufführten, traf man wohl gleich von vornherein die nötige Auswahl unter den Zuschauern.[1] Von Terenzaufführungen in den Pariser Kollegien ist nichts bekannt; es scheint, daß das Terenzstudium, das anderwärts zu selbständiger dramatischer Dichtung anregte, gerade dort nicht sehr in Blüte stand. Im Collège de Montaigu, dem der unerbittlich konservative Beda angehörte, wurde 1508 neben Martial, Juvenal und „Naso in epistolis" auch Terenz verboten.

Diese zögernde Haltung entspricht vollkommen der Stellung Frankreichs zur humanistischen Bewegung überhaupt. Frankreich hatte an der geistigen Arbeit des Mittelalters von allen Ländern den größten Anteil, kein anderes Land hatte soviel dazu beigetragen, den stolzen, symmetrisch abgeschlossenen Bau der mittelalterlichen Weltanschauung zu vollführen, es war das eigentlich klassische Land der mittelalterlichen Wissenschaft, Dichtung und Kunst. Zu der Zeit, als man anderwärts in gelehrten Kreisen die Dramen des klassischen Altertums aufzuführen und nachzuahmen begann, wurden unter den studierten Leuten in Frankreich vor allem die mittelalterlichen Formen der Farce und Moralität, die sich noch lange nicht ausgelebt hatten, mit Eifer und Erfolg gepflegt. Man bediente sich dabei mit Vorliebe der Landessprache. Wenn uns aus dem späteren Mittelalter zahlreiche Zeugnisse über Aufführungen an Schulen und Kollegien, vor allem an den Pariser Universitätskollegien überliefert sind, so können wir vermuten, wenn auch nicht nachweisen, daß sich darunter auch latei-

1) Vgl. Julleville, La comédie S. 330f.; Mémoires de la soc. des lettres de Bar-le-Duc, Ser. 4, Bd. 7 (1909), S. 16.

nische Aufführungen befanden, noch weniger sind wir natürlich imstande, etwas über den Kunststil dieser vermutlichen Lateindramen, über ihr Verhältnis zu den Schuldramen aus der Zeit des Hilarius oder zu den gleichzeitigen volkssprachlichen Stücken zu sagen. Die ältesten erhaltenen lateinischen Schuldramen, die des Ravisius Textor stammen erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und sind schon halb humanistisch, doch werden wir in ihnen Spuren des mittelalterlichen Stils erkennen, die vielleicht nicht nur aus der volkssprachlichen, sondern aus einer bereits in den Kollegien vorhandenen lateinischen Kunstübung stammen.

Johannes Ravisius Textor (Jean Tissier de Ravisy c. 1470 bis 1524)[1] wurde im Kollegium von Navarra in Paris erzogen, dem er dann auch als Lehrer angehörte, seine ganze Existenz war mit diesem altehrwürdigen Kollegium verwachsen. Er ist eine ungemein charakteristische Erscheinung aus der Zeit, wo an dem Hauptsitz der französischen Wissenschaft der Übergang von dem mittelalterlichen zum humanistischen Gelehrtentum sich vollzog, er läßt uns erkennen, wie das Bild der Kulturentwicklung dieser Zeit ein unvollständiges bleiben muß, wenn unser Blick bloß auf die einseitig schroffen Vertreter der einen oder der anderen Partei gerichtet ist. In den Lehrbüchern, durch die Ravisius Textor seinen Namen weit über das Vaterland hinaus verbreitete, in seiner Sammlung der Epitheta ornantia, die den Lateinpoeten noch lange Zeit als Stab und Stütze diente, ferner in seiner antiquarischen Notizensammlung, dem Theatrum philosophicum zeigt er sich durchaus als humanistischen Pädagogen. Er wird auch ausdrücklich als Begründer politioris grammaticae im Kollegium bezeichnet und bekennt sich selber als glühenden Verehrer des Budaeus; die Beispiele zur Erläuterung allgemeiner Wahrheiten entnimmt er zum weitaus größten Teil aus dem Gebiet der alten Geschichte und Mythologie und es passiert ihm wohl auch, daß er der allegorischen Gestalt der christlichen Kirche den Ausruf „Mehercle“ in den Mund legt. Seine Stellung in religiöser Hinsicht ist nicht ganz leicht zu bezeichnen; er beklagt, wie so viele Katholiken seiner Zeit, die eingerissenen Mißbräuche, und betrachtet nach Art des Erasmus das Bibelstudium als Heilmittel

1) Vgl. Cougny, Des représentations ... dans les collèges, in den Mémoires lus à la Sorbonne 1868, S. 409ff.; Massebieau, de Ravisii Textoris comoediis, Paris 1878; Vodoz, Le théâtre Latin de R. T., Winterthur 1898, dazu meine Besprechung in der Zeitschrift f. französ. Sprache 21, 187ff. Zur Bibliographie der Dialogi vgl. Bolte (s. o. S. 1) S. 594f.

gegen die Gebrechen der Zeit. Andrerseits hat er jedoch zu wiederholten Malen die Weltflucht als das höchste Lebensideal hingestellt. Die Weiber erscheinen dem klösterlichen Praezeptor nur unter dem Gesichtspunkt einer gefährlichen Ablenkung von den wissenschaftlichen Studien und mehrmals benutzt er den Anlaß, die verführerischen Lockungen des schönen Geschlechts mit harmlos naiver Ungeschicklichkeit zu schildern. Doch wurde er in den Jahren, da unter dem Einfluß der Reformation die Wege der alten und der neuen Richtung immer weiter auseinandergingen, durch den Tod von der Notwendigkeit entschiedener Parteinahme befreit.

Ravisius Textor war Schulmeister mit Leib und Seele, und es ist gewiß nur eine vorübergehende Stimmung, wenn er einmal (Ep. 50) einen juristischen Freund um seine glänzendere Karriere beneidet. Es ist schön zu beobachten, wie er aus seinem Standpunkt hinter den Mauern des Kollegiums das Getriebe der Welt beurteilt und wie er bei den dramatischen Schulfestlichkeiten das Beste, was er seinen Zöglingen zu sagen hatte, in anschauliche Form kleidet, wobei ihm gar manche wirksame Einfälle gelungen sind, obgleich von dramatischer Kunstfertigkeit nicht die Rede sein kann. Offenbar wollte er auch keine dramatischen Werke darbieten, sondern nur Gesprächsspiele, sie tragen auch in den Ausgaben stets den Titel „Dialogi“; und wenn es dem Dichter gelang, diesen Spielen in einzelnen Fällen ein gewisses dramatisches Leben einzuhauchen, so wurde das ohne Zweifel von den Hörern als ein ganz besonderes Vergnügen anerkannt. So zeigt sich auch nirgends ein Einfluß der Formen des antiken Dramas. Die kleinen Stücke sind in Hexametern oder in Distichen, oder zum Teil auch in Prosa verfaßt, letztere Form wird namentlich auch von dem Interpres angewandt, der in mehreren Stücken den Gang des Dialogs mit moralisierenden Ansprachen an die Zuschauer unterbricht. Trotz der sehr glatten Form der lateinischen Verse, trotz den zahlreichen entlehnten Redeblumen tritt doch der Zusammenhang mit der französisch-mittelalterlichen Kultur deutlich hervor. Durch diese Einmischung volkstümlicher Lustigkeit in die humanistische Kultur erinnert er an seinen größeren Landsmann Rabelais.

Die dramatischen Werke des Ravisius Textor, von denen sich nur ein kleiner Teil erhalten hat, waren dazu bestimmt, bei festlichen Akten im Kollegium von den Schülern aufgeführt zu werden, und da bekanntlich diese mittelalterlichen Anstalten eine sehr

ausgebildete Heortologie besaßen, hatte der Lehrer oft genug Anlaß, sich als Dramatiker zu versuchen. Es scheint, daß alsdann jede Klasse (Lectio) des Kollegiums mit einer besondern Produktion hervortrat, teils vor, teils nach dem großen Schmause, der natürlich bei einem solchen Anlaß nicht fehlen durfte[1], und so erklärt sich denn auch der verhältnismäßig geringe Umfang der meisten Stücke, gewöhnlich 180 bis 400 Verse. Offenbar spielte man sie ohne weitere szenische Zurüstung, abgesehen natürlich von den Verkleidungen der Darsteller, und Ravisius Textor hat vermutlich darauf geachtet, daß die Vorschriften gegen den Kleiderluxus der Komödienspieler in den Kollegien auch wirklich eingehalten wurden.[2] Das Datum der Aufführung ist nirgends ausdrücklich angegeben; nur in wenigen Fällen gewähren uns die politischen Anspielungen einen Anhaltspunkt, auch wäre es gewiß ein vergebliches Beginnen, wenn man sie nach Maßgabe innerer Gründe in eine chronologische Ordnung bringen wollte, die der dichterischen Entwicklung des Verfassers entspräche.

Mit besonderer Vorliebe hat er an die überlieferten Motive der Moralität angeknüpft, die ja nachweislich schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in das Kolleg von Navarra eingedrungen war. In dem „Contemptor Mundi“ erscheinen in der üblichen Weise zwei allegorische Gestalten, eine gute und eine böse: Erinnerung an den Tod und Sorglosigkeit gegenüber dem Tod; die erstere ergeht sich an den Särgen der beiden Gegner Julius II. und Ludwig XII. in ernsten Betrachtungen; ihre wehmütigen Klagen über die Vergänglichkeit bestärken den Theophilus und den Contemptor Mundi in dem Beschluß, sich aus der Welt zurückzuziehen. Der „Sorglosigkeit“ gelingt es jedoch nacheinander einen leichtfertigen Jüngling, einen ehrsüchtigen Mann und einen geizigen Greis auf die Bahn der Sünde zu führen. In einem andern Stück benutzt er das Motiv von der verstoßenen Tugend, die von den Vertretern aller Stände zurückgewiesen wird. Wieder ein andres Mal erscheint die allegorische Gestalt der Welt, die nicht weiß, ob sie sich einem frommen oder einem lustigen Leben zuwenden soll, und es ist einer der hübschesten und sinnreichsten Züge in dieser Literatur, daß die Welt sich in ihrer Verlegenheit

1) Am meisten Aufschlüsse über die Umstände, unter denen die Aufführungen stattfanden, gewährt die am S. Remigiustag (1. Oktober) aufgeführte „Calliope“, wo die Quarta Lectio als allegorische Gestalt auftritt.

2) Über diese Vorschriften vgl. Bulaeus 5, 777; über Aufführungen in den Kollegien in früherer Zeit s. o. 1, 437 f.

an Liberum arbitrium wendet, doch der Schalk antwortet ihr immer bloß: „Mach' was du willst".[1] Nach dieser Szene werden wir an den Ernst des Daseins erinnert durch den Tod, der mit den drei Parzen auftritt und ganz nach Art der Totentänze die Vertreter der verschiedenen Stände mit seinem Messer abschlachtet, doch bringt der humanistische Schulmeister durch einige neue Figuren Abwechslung in die bunte Reihe: ein Poet, der vergeblich auf die Unsterblichkeit seines Dichterruhms und die Freundschaft der Musen sich beruft, ein Säufer, dem der Tod aus Gnade noch einen letzten Schluck bewilligt, ein milder Lehrer, der den Schülern die Freuden des Spiels erlaubte, ein strenger Lehrer, der sie bis aufs Blut prügelte; wie groß mag aber der Jubel gewesen sein, als auch der Ökonom des Kollegiums erschien, der Wasser unter den Wein mischte, und der Koch des Kollegs, der vergessen hat Salz und Gewürze an die Speisen zu tun und nun vom Tod mit seinem eigenen Bratspieß abgestochen wird. Und nachdem sie alle dem Tod verfallen sind, erscheinen sie in der Unterwelt vor dem Richterstuhl des Rhadamanthus, der sie zur Hölle verurteilt mit Ausnahme des Eremiten und des milden Lehrers, den er mit großer Auszeichnung behandelt. In einer andern Moralität tut Ravisius Textor einen tiefen Griff in seine humanistische Notizensammlung. Die Erde erinnert ihren Sohn, den Menschen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen, und zur Bekräftigung ihrer Mahnungen erscheinen der berühmte Virgil, der mächtige Xerxes, der reiche Krösus, die schöne Lucretia und noch viele andre, sie alle jetzt Asche oder von Würmern verzehrt. Aber der Mensch schöpft daraus nur die Lehre, man müsse die flüchtige Stunde froh genießen, und die Mutter Erde muß zum Schluß bedauernd eingestehen, daß ihre Weisheit vergeblich war. Dagegen ist der moralische Zweck vollkommen erreicht, wenn in dem Stück Duo Epicuri [sic] zwei Anhänger des verführerischen Philosophen zusehn, wie ihr Meister auf der Bühne vom Teufel geholt wird. Auch in der beliebten Gattung der politischen Moralität hat Ravisius Textor sich versucht, wenn er darstellt, wie Kaiser Maximilian sich von Furor bellicus zu Pax wendet (1509), und wenn er ein andres Mal den Malus rumor vorführt, der Frankreich und Eng-

1) Ebenso antwortet auch der Schalk Franc arbitre in der Moralität L'homme pêcheur (s. o. 1, 477) auf alle Fragen „Fais tout ce que tu voudras." Von dorther hat, wie bereits Massebieau S. 50 bemerkte, Ravisius Textor dieses Wort entlehnt; es ist übrigens auch der Wahlspruch der idealen Abtei in Rabelais' Roman.

land zu verhetzen sucht, aber von Concordia verdrängt wird, zum großen Schmerz eines beutelustigen Raufbolds, der nun nicht weiß, wie er seinen knurrenden Magen befriedigen soll. Die Klagen über Ungerechtigkeit und Protektionswesen bei Verleihung von Pfründen, Klagen, die in den Dramen aus den französischen Schülerkreisen immer wiederkehren, sind natürlich auch hier vertreten und zwar erscheinen sie in einer originellen neuen Wendung. Es treten drei Hypocritae auf, heuchlerische Kuttenträger, die den Bischöfen durch ihr salbungsvolles Wesen imponieren, während der Narr vor ihnen warnt. Die Bischöfe beschließen nun, sie auf die Probe zu stellen; sie lassen erst Musikanten, dann eine Buhlerin, dann Bacchus, dann Plutus auftreten, um sie zu verführen, aber alle werden zurückgewiesen, so daß die Bischöfe nun nicht länger anstehen, die Hypocriten mit fetten Pfründen in Sens, in Meaux und anderwärts auszustatten. Da sagen sie aber plötzlich, sie brauchten nun nicht länger zu heucheln und zeigen sich in ihrer wahren Gestalt; die Kirche, in Tränen aufgelöst, verklagt sie bei den Bischöfen, die nun zu spät ihren Irrtum erkennen.

Auch einen andern Gemeinplatz der zeitgenössischen Literatur, die Warnungen vor dem gefährlichen Liebesgott, weiß Ravisius Textor in einer anziehenden Gestalt vorzuführen. In einem seiner Dialoge tritt Salomon auf und hält eine von Weisheit triefende Rede, aus den Proverbien zusammengesetzt, sowie aber der kleine Amor hinzutritt und ihn mit seinem Pfeile trifft, sind alle schönen Grundsätze vergessen und er fühlt sich vom Liebesfeuer verzehrt. Nicht besser geht es dann dem starken Herkules und dem König David, trotz der souveränen Verachtung, mit der sie alle den kleinen Knaben behandeln, an dessen Allmacht sogar auch ein frommer Eremit glauben muß. Ebenso verwendet Textor ein andres Mal den Gemeinplatz der antiken moralistischen Literatur vom Unterschied der Schmeichler und der wahren Freunde.

Auch in den Spielen, die sich mehr dem Charakter der Farce nähern, erscheinen bei Ravisius Textor mittelalterliche und humanistische Elemente zu neuen Wirkungen vereinigt. Einmal tritt die Torheit (Moria) auf, deren weltbeherrschende Macht Erasmus in seinem berühmten Büchlein verherrlicht hatte, vor ihr erscheinen Toren, Lügner und Betrüger, die sich ihrer Taten rühmen. Die Betrüger zeigen ihre Kunst, indem sie Zechprellereien begehen, eine Gattung des Schwanks, deren Beliebtheit durch manche früheren Farcen und vor allem durch die berühmte Sammlung der Repues franches bezeugt ist. Die prahlerischen

Soldaten ließ Textor sich gleichfalls nicht entgehn; in der Posse Thersites dramatisiert er einen Spaß der mittelalterlich-lateinischen Schul-Literatur, wie ein Bramarbas mit einer Schnecke kämpft[1], dann, als ein ernsthafter Gegner sich naht, verkriecht er sich hinter den Rücken seiner Mutter. Von der Beliebtheit dieser Posse zeugt eine Bearbeitung in englischer Sprache. Ebenso wird uns auch Textors Komödie „Juvenis, pater, uxor" in englischer Bearbeitung wieder begegnen. Sie ist sehr bezeichnend für seine Auffassung des weiblichen Geschlechts.[2] Der tragikomische jugendliche Held des Stückes hat keine Lust, sich in der Schule den Prügeln des Lehrers auszusetzen und will lieber allen Warnungen des Vaters zum Trotz sich in den Ehestand begeben. Wir sind nun Zeugen einer wunderlich pedantischen Flitterwochenszene, wo die jungen Leute in traulichem Liebesgespräch die Vortrefflichkeit der Ehe mit Sentenzen des Aristoteles und Pythagoras belegen; aber die schöne Zeit ist bald vorüber und der enttäuschte Ehemann muß alle in der weiberfeindlichen Literatur herkömmlichen Leiden eines Pantoffelhelden über sich ergehen lassen.

Andere Dialoge Textors, wie das Gespräch der Vögel oder das zwischen Fortuna und einem (Höfling) Aulicus — ein ständiges Thema der humanistischen Traktaten-Literatur — können wir hier übergehen, sie tragen keinen eigentlich dramatischen Charakter und sind nur von Interesse als Zeugnisse der Denkweise des wackeren Schulmanns. Aber durchweg sind seine Stücke unterhaltender, anspruchsloser und liebenswürdiger als die gleichzeitigen eines Celtis oder Locher. Die Dialogi sind bis ins 17. Jahrhundert hinein in Frankreich und den Nachbarländern wiederholt im Druck erschienen und riefen mehrere Nachahmungen hervor, auch auf dem Schultheater haben sie sich noch lange erhalten.[3]

---

1) De Lumaca et Lombardo; vgl. Novati im Giornale storico 22, 335ff.

2) Ähnliche Äußerungen über die Ehe finden sich auch in Nr. 15, 47, 70 der Episteln des Ravisius Textor, die überhaupt manche Parallelen zu den Komödien enthalten, so Nr. 55 über Hypocriten, 71 über grausame Lehrer, 93 über falsche Freunde, 135 über prahlerische Soldaten.

3) Von einer gereimten französischen Übersetzung des Dialogs Mors et Viator (1546) bemerkt Cougny S. 431 f. mit Recht, wie hier der Zusammenhang des Ravisiusschen Stils mit dem mittelalterlichen besonders deutlich hervortrete; über eine „actio dialogi Textoris" (vermutlich Thersites) in Queen's College in Cambridge 1543 vgl. Moore Smith im Fasciculus Jo. Willis Clark dicatus (1909) S. 268; über englische Bearbeitungen s. u.; über Aufführungen in der deutschen Reichsstadt Überlingen im 16. Jahrhundert vgl. Ziegler im Progr. der dortigen höheren Bürgerschule 1890/91, S. 10.

Ohne Zweifel wurden auch von anderen Pädagogen neben und nach Ravisius Textor dramatische Dialoge in ähnlichem Stil gedichtet und an den Pariser Universitätskollegien aufgeführt, doch hat sich von dem allen nichts erhalten als ein Dialogus super abolitione pragmaticae sanctionis. Er bewegt sich ganz im Moralitätenstil und ist in der Tendenz nahe verwandt mit der Moralität „Nouveau monde“ (s. o. 1, 448), die am 11. Juni 1508 von Studenten auf der Place St. Étienne aufgeführt wurde. Dieses ältere Drama hatte sich in der Zurückweisung der Eingriffe Roms in das französische Benefizienwesen auf den Standpunkt der Pariser Universität gestellt und hatte die Kurtisane unter der Person des Ambitieux gebrandmarkt, der ähnlich wie Wimphelings Stilpho mit römischen Anweisungen auf Pfründen erscheint und mit seinen Spießgesellen die personifizierte pragmatische Sanktion vergewaltigen will, jenes Übereinkommen von 1438, durch welches das Recht der Pfründenverleihung in einem für Frankreich günstigen Sinne geregelt war. Der Verfasser war nicht davor zurückgeschreckt, auch den Papst, der hier bloß italienisch redet, als eine groteske Figur unter den Mitschuldigen des Ambitieux auftreten zu lassen. Dagegen zeigt uns die lateinische Moralität die Stimmung der Universitätskreise in der Zeit, nachdem Franz I. im Konkordat von 1516 auf die Vorrechte der pragmatischen Sanktion verzichtet hatte, während es noch Jahre lang dauerte, bis die Universität unter dem Drucke des königlichen Einflusses sich in die neue Situation fügte. Es wird in diesem Stück vorgeführt, wie die Universität von einem Salamander (Emblem Franz' I.) und einem Löwen (Leo X.) bedroht ist, „Liebe zur Freiheit“ ermutigt sie zum Widerstand; wenn sie unterliege, werde wenigstens ihr Tod ruhmvoll sein. Doch die Universität zieht das Leben dem Ruhme vor. Dann erscheint noch der Türke, der in Anbetracht des elenden Zustandes der Christenheit sich nicht fürchtet, ferner die bedrückte Kirche und das bedrückte Volk, und in einem goldstrotzenden Kleid Abusus, der, wie wir noch sehen werden, damals schon als der Held einer merkwürdigen französischen Sotie aufgetreten war. Es ist das wohl auch eines der Stücke, wegen deren es man für nötig hielt, für die Universitätsspiele ein Verbot gegen Beleidigungen des Königs und seiner Familie zu erlassen.[1]

1) Über die Stellung Franz' I. zum politischen Drama s. u.; Mitteilungen über den Dialogus super abolitione usw. gab Chassang nach der Handschrift (Bibl. nat. 8402) in Eberts Jahrb. f. rom. und engl. Lit. 3, 319ff. Nach Chassangs

Im Druck sind außerdem nur noch zwei lateinische Dramen französischer Dichter aus dieser Zeit überliefert. Das eine von Galfredus Petrus aus Bayeux (1510) behandelt in Prosa und ohne Akteinteilung Wundertaten des heiligen Nicolaus von Tolentino; in der Vorrede erklärt der Augustiner Soppeth, er habe diese Komödie herausgegeben, weil sie für die Ordensbrüder nützlich sei. Das andre — von Remaclus Arduenna aus Florennes (1512), gleichfalls zum größten Teil in Prosa, stellt dar, wie der Jüngling Palamedes den Sklaven Chrysus und die Jungfrau Sophia erwirbt, also eine Lustspielhandlung, die sich auf antikem Hintergrund abspielt, wobei ebenso wie in Albertis Philodoxeos den einzelnen Personen eine allegorische Bedeutung untergelegt ist. Doch waren beide Stücke wenig verbreitet und wohl auch nicht angetan, zur Nachahmung anzureizen[1], obgleich Arduenna im Prolog erklärt, den Geist des Plautus heraufbeschwören zu wollen.

Endlich muß noch als ein Zeichen der innigen Wechselbeziehungen zwischen dem volkstümlichen und dem humanistischen Drama erwähnt werden, daß i. J. 1512 der Jurist Alexandre Connibert eine lateinische Übersetzung der berühmten Farce vom Advokaten Pathelin veröffentlichte, wie es auf dem Titel heißt, „longe tersior latinisque auribus gratior“ als das Vorbild, in Wahrheit tief unter ihm stehend; nur in den Partien, wo der Übersetzer nicht Senare, sondern Dimeter anwendet, kommt er der Wirkung des Originals näher.[2]

* * *

Mitteilungen gewinnt man den Eindruck, daß das Spiel verfaßt wurde, als die Universität bereits nachgegeben hatte; doch hatte vermutlich auch das Drama einen verwandten Inhalt, wegen dessen nach Ravisius Textors Bericht in seiner Epistola 50 ein Magister Durandus im Gefängnis saß. Nach diesem Bericht vertraute Durandus darauf, „sperato reginae adventu“ befreit zu werden, was sich wohl auf den Einzug der Königin Claudia im Mai 1517 bezieht. Ravisius sagt auch, daß infolge dieser Einschüchterung beim letzten Dreikönigsfeste bloß drei oder vier Kollegien „mimos et comoedias“ aufgeführt hätten.

1) Vgl. die Angaben Boltes, der mir auch einige Notizen, die er sich bei Durchsicht der von ihm beschriebenen Exemplare aufgezeichnet hat, freundlichst zur Verfügung stellte. Der Palamedes ist dem P. Gryphus aus Pisa, päpstl. Legaten in England gewidmet.

2) z. B. ein Gespräch zwischen dem Veterator (Pathelin) und dem Avarus mercator:

V. Adibo, salve. A. Et tu quoque Sis salvus. V. Hem, sic Juppiter Magnus me amet, quantum cupi Videre te; obsecro ut vales? usw.

Eine neue Ausg. besorgte Bolte, Berlin 1901 (Lat. Lit.-Denkm. Nr. 15).

Aus der obigen Darstellung ergibt sich auch, daß das Streben nach stilgerechter Nachahmung der klassischen Vorbilder in der Komödie weit weniger hervortritt als in andern Gattungen der neulateinischen Poesie. Nur selten versuchten es die Komödiendichter, ein Lustspiel nach antiker Art von dem Hintergrund antiker Zustände sich abheben zu lassen. Andrerseits ist aber auch die Entwicklung einer bestimmten neuen künstlerischen Tradition in dem bunten Gewirr von Komödien und Dialogen, das wir an uns vorüberziehen sahen, kaum bemerkbar. Dies gilt für den Inhalt ebenso wie für die Form; die dramatischen Versmaße der Alten traten gegenüber der Prosa und den Hexametern in den Hintergrund und auch die Senare sind oft weiter nichts als Prosa, die in der Handschrift oder im Druck in Zeilen von der ungefähren Länge eines Senars eingeteilt ist, ebenso wie dies schon bei Vergerio und anderen Komödiendichtern der Frührenaissance der Fall war.[1] Allerdings war inzwischen die Verskunst der römischen Komödie gründlicher erforscht worden, doch kam das Ergebnis dieser Forschungen erst spät in den Ausgaben der Komödiendichter und natürlich noch später in den Dichtungen der Neulateiner zu allgemeiner Anerkennung. Während in den Plautusausgaben, soviel mir bekannt ist, seit der editio princeps des Georg Merula die Trimeter und Tetrameter im Druck unterschieden werden, bleibt die Praxis der Terenzausgaben noch längere Zeit eine schwankende. So finden wir z. B. in Venedig, dem Hauptort der Terenzdrucke, 1471 die Ausgabe des Johannes de Colonia, wo Trimeter und Tetrameter auseinandergehalten sind: ein weit geringeres metrisches Verständnis zeigt sich dagegen in einer Ausgabe von 1492 sowie in der von de Gregoriis 1501, wo z. B. die Tetrameter am Schluß der Andria in Verse von der ungefähren Länge der Trimeter zerlegt erscheinen; es kommen dadurch die monströsesten Gebilde heraus. Inzwischen hatte in Florenz Poliziano mit seinem genialen Scharfblick die Verskunst der Komiker ergründet und in den Senaren seines Prologs zu den Menächmen eine Probe seiner vertieften Erkenntnis gegeben; jedoch erst nach seinem Tode (1494) kamen seine Studien auf diesem Gebiet der Allgemeinheit zugute, als sein Schüler Benedictus 1506 bei Giunta in Florenz seine Terenzausgabe erscheinen ließ; ein Freund des Herausgebers meint in einem vorangestellten Lobgedicht, jetzt sei

1) Über Terenzhandschriften, in denen das nämliche Verfahren herrscht, vgl. Geppert i. d. Neuen Jahrbüchern f. Phil. Suppl. 18, 67f.

Terenz endlich von seinen Fesseln befreit, allerdings hinke er noch ein wenig infolge der langen Gewohnheit.[1] In Deutschland wurden die meisten Terenzausgaben von den Straßburger Pressen geliefert. In den Grüningerschen Ausgaben von 1496 und 1499 ist der Text als Prosa gedruckt, und wenn Locher in der enthusiastischen Lobepistel an Grüninger vor der Ausgabe von 1499 sagt, Terenz würde an dieser Ausgabe seine Freude haben, wenn er von den Elysischen Gefilden zurückkehrte, so könnte das höchstens für die Holzschnitt-Illustrationen zutreffen, wegen deren diese Ausgaben berühmt sind. Ebenso ist auch die Ausgabe des Malleolus (bei Prüß 1503) in Prosa gedruckt, wiewohl der Herausgeber selber die falsche Meinung zurückweist, als habe Terenz sich der Prosa bedient. Doch erschien noch in demselben Jahr bei Grüninger eine Ausgabe mit einer freilich sehr mangelhaft durchgeführten Verseinteilung; Sebastian Brant feierte diese Neuerung mit einem Gedicht Ad Terentium Afrum, das die Ausgabe eröffnet und im heftigsten Ton gegen die bipedes aselli loszieht, die von der Verskunst des Terenz nichts verstehen.[2] Nach dem allen wird um so begreiflicher, was oben über die schlechten Verse der neulateinischen Dramatiker gesagt wurde, über die verunglückten Jamben des Domizio, über die mangelhaften Versuche des Marsus und Gallus Aegidius, die Jamben mit Oktonaren abwechseln zu lassen; am gewandtesten sind ohne Zweifel die Trimeter Reuchlins, der, wie wir sahen, sehr wohl wußte, daß die Alten zwischen Trimetern und Tetrametern wechselten, aber ausdrücklich auf die Durchführung dieses Wechsels verzichtete. Conniberts Jamben wirken durch die fast regelmäßige Zwölfzahl der Silben etwas eintönig, doch hat er ja daneben auch den Dimeter mit Geschick verwendet, während Franciscus Passius in seiner Übersetzung des Plutus (s. u. S. 66) sich auf Trimeter beschränkt, mit Berufung auf Quintilian (X, 1, 99), der da meinte, daß auch Terenz besser getan hätte, sich die gleiche Beschränkung aufzuerlegen. Doch wurde inzwischen auch im Norden die Erkenntnis der Terenzischen Kunstform gefördert, nachdem Melanchthon in seiner Ausgabe (Tübingen 1516) die Verse nach dem Vorbild des Benedictus

---

1) Expl. in d. Ambrosiana. Über Polizian u. Benedictus vgl. Bandini, De Florentina Juntarum typographia (Lucae 1791) 1, 124; 2, 115.

2) Zur Bibliographie der Straßburger Ausgaben vgl. Charles Schmidt, Répertoire bibliographique Straßbourgeois passim; nach 1, 28 wäre die Ausgabe mit dem Gedicht Brants „faite d'après une italienne".

einteilte[1] und Erasmus in seiner Abhandlung über die Metra des Terenz nicht nur die Meinung zurückwies, als habe sich Terenz der Prosarede bedient, sondern auch zeigte, wie wichtig es im Interesse der Textkritik sei, die Metra herzustellen.

* * *

Neben dem Einfluß der römischen Komiker kommt der des Aristophanes für die Poesie der Humanisten kaum in Betracht, mit Ausnahme des Plutus, der sich ja, wie wir schon früher sahen, in einem Gedankenkreis bewegte, der dem späteren Mittelalter nahe liegen mußte und so manches enthielt, was einem Gelehrten, der mit der Not des Lebens kämpfte, aus der Seele gesprochen war. Zudem war hier durch das Zurücktreten der speziell attischen Beziehungen das Verständnis erleichtert, auch der äußerliche Umstand kam dem Plutus zugute, daß er bei der im früheren Mittelalter veranstalteten Auswahl von sieben Stücken des Aristophanes an die Spitze gestellt wurde. So hat schon der verdienst- und kenntnisreichste unter den früheren Humanisten, Leonardo Aretino Bruni, sich an eine lateinische Übersetzung der „ersten Komödie" des Aristophanes gewagt.[2] Doch blieb dieser Versuch vereinzelt; wenn Aristophanes von den Humanisten der früheren Zeit erwähnt wird, so geschieht dies meist — wunderlich genug —, um die Unverfänglichkeit der Klassikerlektüre in religiöser und sittlicher Hinsicht darzutun; man berief sich zu diesem Zweck gern auf die Anekdote, daß der heilige Johannes Chrysostomus die Werke des Aristophanes immer wieder gelesen, ja sogar sich ihrer als eines Kopfkissens bedient habe. Diese Anekdote erwähnt auch Aldus Manucius vor seiner Editio princeps von neun Komödien des Aristophanes von 1498, wo wieder der Plutus an der Spitze steht. Eine Übersetzung des Plutus in lateinische Trimeter von Franciscus Passius erschien in Parma 1501, dann erschienen 1517 und 1518 Ausgaben von dem Deutschen Mosellanus und dem Niederländer Martens, der diese Komödie im bezug auf Witz und fecunditas argumenti für die beste unter allen aristophanischen erklärte; Mosellanus hebt außerdem in seinem Widmungsschreiben mit Recht die

1) Vgl. die Widmung im Corpus Reformatorum 1, 9 ff. Merkwürdigerweise sagt noch Wieland in seinem Kommentar zur Ars poetica (1782): „Ich weiß nicht, ob irgendein Gelehrter lebt, für dessen Ohr die Verse des Plautus und Terenz wirklich Verse sind."

2) Die einzige erhaltene Handschrift in der Bibl. nat. fonds lat. 6714 enthält bloß den ersten Akt des Plutus; vgl. Studien z. vgl. Lit.-Gesch. 4, 385 f.

Keuschheit der Scherze als einen besonderen Vorzug des Plutus hervor. Wenn wir dann in den 20er Jahren von Aufführungen hören, die Georg Agricola in Zwickau und Muschler in Leipzig veranstalteten[1], so ist das offenbar durch den Einfluß zu erklären, den Mosellanus als humanistischer Pädagog in sächsischen Landen ausübte. Am merkwürdigsten ist jedoch die griechische Plutus-Aufführung, die 1531 von Mitgliedern des Zwinglischen Kreises in Zürich veranstaltet wurde. Die Schauspieler waren Männer, die sich zum Teil schon in angesehenen Stellungen befanden, Zwinglis Stiefsohn Gerold Meier spielte den Jüngling, dem die verliebte Alte nachstellt, Konrad Gesner, damals erst vierzehn Jahre alt, spielte die Penia, Binder, der uns noch als Schuldramatiker begegnen wird, spielte den Plutus und sprach außerdem den Prolog in lateinischen Senaren mit Lobpreisungen auf Zürich und gebührender Hervorhebung des novum et insolens spectaculum. Und der Reformator selber hat noch in seinem Todesjahr an diesem humanistischen Fest teilgenommen und die Musik für die Aufführung komponiert.[2]

Das einzige neugedichtete griechische Lustspiel in diesem Zeitraum hat einen geborenen Griechen zum Verfasser, den Demetrios Moschos, der aus einer spartanischen Familie stammte, gegen 1470 nach Italien kam und seine Komödie Neaira[3] dem 1478

---

1) Nach Tob. Schmidt, Chronicon Cygneum II, Zwickau 1656, S. 282 ließ Agricola den Plutus in dem Jahr 1521 griechisch und lateinisch aufführen; über Muschler vgl. H. Kämmel im Neuen Laus. Magazin 39, 214.

2) Vgl. Hug, Aufführung e. griech. Komödie in Zürich (1874), wo auch S. 9 einige der Gründe für die damalige Beliebtheit des Plutus treffend hervorgehoben sind. Der Text wurde für die Aufführung in Akte eingeteilt; die Bemerkung in einem alten Exemplar „Modos fecit Huldrychus Zinglius Doggius" wird sich wohl auf eingeschobene Gesänge in den Zwischenakten beziehen. Sonst ist als eine lebendige Nachwirkung des Aristophanes nur noch zu erwähnen, daß Melanchthon 1521 die Wolken veröffentlichte als ein Tendenzstück gegen die Sophisten, die sich in die Theologie eindrängen, vgl. Corpus Reformatorum 1, 163, 273. Aus dieser Tendenz ist vermutlich auch die Aufführung der Wolken in Joachimstal 1549 zu erklären, wo übrigens auch Tragödien wie Sophokles' Ajas und Euripides' Ion, sowie Lucians Timon „greckisch von der Schul agirt" wurden; vgl. Gehmlich, Die städtischen Lateinschulen im sächsischen Erzgebirge, Leipzig 1893, S. 76. Über Aristophanes-Aufführungen in Cambridge s. u. S. 81. Über Machiavellis Entwurf im Aristophanischen Stil und Bononis Nachahmung des Plutus s. u. Über eine nicht genau datierbare Plutus-Aufführung auf griechisch, offenbar in Florenz, vgl. Marzi, Di un frammento della parte di Carione, Nozze Rostagno-Cavazza 1898.

3) Herausgegeben und übersetzt von Elissen, Hannover 1859.

verstorbenen Markgrafen Lodovico Gonzaga von Mantua widmete. Es ist ein kleines Stück in fünf Akten und in Prosa, aber mit sehr flüssigem und lebendigem Gesprächston und jedenfalls die damals vorhandenen humanistischen Dramen weit übertreffend. Neaira ist eine Hetäre, die den jungen Klinias ausbeutet und dessen Nebenbuhler Lykophron begünstigt; der Vater will Klinias aus der Stadt entfernen und gibt ihm deshalb Reisegeld, doch auf dem Weg zum Hafen weiß ihm Neaira das Geld abzulocken. Jetzt erkennt Klinias Neairas Untreue und wendet sich auf den Rat seines Sklaven Medos an den Magier Thalassandros. Diese groteske Figur fordert ihn auf, sich nach Westen zu wenden, eine bittre Wurzel zu kauen und die Hände geschlossen zu halten; nachdem er die Wurzel gekaut hat, öffnet er die Hände, das verlorene Geld befindet sich darin, er ist von der Liebe geheilt und bereit, nach seines Vaters Vorschlag zu heiraten. Also eine Lustspielintrige, die ganz außerhalb der gewöhnlichen Tradition steht; daß jedoch Demetrios Moschos die römische Komödie kannte, scheint aus einzelnen Zügen hervorzugehen, z. B. wenn Neaira einen Monolog hält, der darauf berechnet ist, belauscht zu werden, oder wenn eine Nebenfigur, der Parasit Trophon, sich in dem begeisterten Lob einer Schmauserei ergeht.

Sonst besitzen wir aus dieser Zeit von griechischer Dramatik bloß noch ein geistliches Spiel von der Opferung Isaaks in volkstümlichem Stil (1154 paarweis gereimte politische Verse).[1] Doch auch dieses Spiel steht außerhalb der Tradition. Es wird damit eröffnet, daß ein Engel in der Nacht den schlafenden Abraham weckt und ihm den Befehl zum Opfer überbringt, Abraham erhebt sich vom Lager und betet kniend, Sara beobachtet sein Gebaren und dringt in den widerstrebenden Gemahl, er möge ihr seine geheime Sorge mitteilen: „Sage es mir, selbst wenn du mir sagen müßtest, daß Isaak morgen stirbt.“ Durch diese Szene unterscheidet sich unser Spiel von allen übrigen Dramatisierungen des Stoffs, in denen nirgends Sara in das Geheimnis eingeweiht wird; daß das weitschweifige Gespräch einige wirkungsvolle Stellen enthält, mag das obige Beispiel beweisen. Ebenso wird entgegen dem biblischen Bericht vorgeführt, daß Abraham den beiden Knechten den göttlichen Befehl mitteilt; einer will ihm von der

1) Gedr. Venedig 1535, die Reime beweisen, daß die Entstehung des Gedichts jedenfalls nicht weit in das vorhergehende Jahrhundert zurückreichen kann; neu herausg. v. Legrand, Bibliothèque grecque vulgaire I (1880), S. 226 ff.

Vollziehung des Befehls abraten; es handle sich vielleicht bloß um ein Phantasma.

Im übrigen ist es begreiflich, daß die abendländischen Humanisten davor zurückschreckten, sich für ihre eigenen dramatischen Versuche der griechischen Sprache zu bedienen; es war schon eine respektable Leistung, wenn sie gelegentlich ein Epigramm oder sonst ein kleines Verschen auf griechisch zustande brachten. Um so bemerkenswerter ist das kühne Wagnis des Cambridger Magisters John Christopherson, der um das Jahr 1544 die Geschichte Jephthas in einer griechischen Tragödie darstellte.[1] Er gesteht selber, daß er durch die Iphigenie in Aulis des Euripides auf den Gedanken gebracht worden sei, diese inhaltlich verwandte, aber nicht auf heidnischer Erdichtung beruhende, sondern aus der erhabensten Quelle der Wahrheit geschöpfte Begebenheit zu behandeln. Wie bei Buchanan, der um dieselbe Zeit seine lateinische Jephtha-Tragödie dichtete (s. u. Buch III), so tritt auch bei Christopherson der Einfluß des Euripides deutlich hervor, besonders darin, daß beide auch die Mutter des geopferten Mädchens, von welcher der biblische Bericht schweigt, auf der Bühne erscheinen lassen. Sonst aber ist der überlieferte Stoff in der Tragödie Christophersons mit weit mehr Selbständigkeit behandelt, als in der berühmt gewordenen lateinischen; der Dichter zeigt nicht nur gründliche Gelehrsamkeit und bewunderungswürdige Energie, er erhebt sich auch an einzelnen Stellen, besonders in dem Botenbericht von der siegreichen Schlacht, zu einer kräftigen, schwungvollen Sprache.

Daß das französische Wunderkind Griaeus (s. u.) zwei griechische Tragödien Athamas und Polyphontes und eine griechische Komödie Urania dichtete (letztere offenbar nach Boccaccio Dec. V, 5), mag schließlich noch als Kuriosität erwähnt werden.

* * *

Etwa seit dem Jahre 1530 können wir in den meisten europäischen Ländern einen gesteigerten Eifer für die Veranstaltung lateinischer Aufführungen bemerken; neben die Komödien des Plautus und Terenz treten neue, mehr oder weniger in Anlehnung an den Stil der römischen Komiker gedichtete. Ein inhaltlicher Anschluß an die antiken Vorbilder kommt jetzt kaum noch vor;

1) Handschriftlich erhalten; ausführliche Inhaltsangabe mit Proben bei Boas S. 45ff.

die Dichter bewegen sich im Stoffgebiet der Farce, manchmal auch in dem der Moralität, am häufigsten werden aber jetzt die Begebenheiten aus der heiligen Schrift dramatisiert, die in der Frühzeit des Humanismus ganz in den Hintergrund getreten waren, jetzt aber, nach der Steigerung des religiösen Interesses durch die große kirchliche Bewegung die erste Stelle einnehmen. Die Hauptgebiete für das lateinische Drama werden jetzt die Niederlande und Deutschland; es hängt das offenbar damit zusammen, daß in diesen beiden Ländern die humanistisch Gebildeten damals noch nicht ihren Ehrgeiz darauf richteten, in der eigenen Sprache eine neue Literatur im Sinne der Renaissance-Poetik zu begründen. Dafür treten hier im lateinischen Drama die literarischen Prätentionen weit entschiedener hervor als anderwärts, die Zahl der im Druck erschienenen Stücke ist im Vergleich mit andern Ländern und auch im Vergleich mit ihrem eigenen literarischen Wert unverhältnismäßig groß. So konnte auch im lateinischen Drama der beiden Länder eine rege Wechselwirkung eintreten. Noch weiter hinaus wirkten einige niederländische Stücke, die für die dramatische Gestaltung einiger besonders dankbarer biblischer Stoffe von entscheidender Bedeutung wurden. Vor allem der verlorene Sohn (Acolastus gedr. 1529). Der Verfasser Willem de Volder (der Walker) oder, wie er sich mit lateinischer Übersetzung seines Vornamens und griechischer Übersetzung seines Zunamens nannte, Gulielmus Gnapheus (c. 1493 — 1568), empfing bei den Brüdern vom gemeinsamen Leben die Grundlagen seiner Bildung und studierte dann in Köln, vielleicht auch in Löwen; hernach wirkte er als Lehrer in seiner Vaterstadt, dem Haag. Wenn er in der Vorrede sagt, das Zeitalter habe zwar neue Ciceros und Virgile, aber keine neuen Menander und Terenze hervorgebracht, so ist das freilich nicht ganz zutreffend (s. o. 1, 566). Aber das ist sicher, daß er sogleich mit seinem ersten Versuch dem neuen Stil des lateinischen geistlichen Dramas die Bahn brach.[1] Sein Acolastus verbreitete sich in einer Unzahl von Auflagen, wurde allenthalben aufgeführt und in den Schulen gelesen; in Frankreich, in England, in Dänemark erschienen Ausgaben mit Kommentaren und Paraphrasen. Zu diesem allgemeinen

1) Daß dieses sein Verdienst allgemein anerkannt wurde, ergibt sich u. a. aus L. Guicciardinis italienischer Beschreibung der Niederlande 1567, wo er als „primo poeta comico che havesse la Germania inferiore“ bezeichnet wird. Zitiert u. a. in dem Neudruck von Bolte (Lateinische Literaturdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts I) S. XIII. Ebenda ausführliche Bibliographie; ein Nachtrag im Katalog Breslauer 25, 160.

Erfolg trug auch der Umstand bei, daß Gnapheus der Versuchung widerstand, die religiöse Polemik in sein Drama einzuflechten, wie dies andre Bearbeiter desselben Stoffes taten. Er war übrigens ein eifriger Protestant und floh deshalb 1531 aus der Heimat nach Preußen, wo er uns noch als Schulmann und dramatischer Dichter begegnen wird. Neben dem Acolastus ist der Joseph des Cornelius Crocus zu erwähnen, der zuerst 1535 in Amsterdam aufgeführt und bis 1595 siebzehnmal, darunter viermal in Paris gedruckt wurde; von dem Samarites des Papeus ist außer fünf niederländischen und deutschen Drucken auch ein spanischer (Toledo 1542) mit Scholien des Petrus Vanegas zu verzeichnen. Die Niederländer selbst waren am stolzesten auf Macropedius (c. 1475—1558), der als Bruder vom gemeinsamen Leben lange Jahre hindurch an verschiedenen Schulen seiner Genossenschaft tätig war und sich im humanistischen Schwankdrama wie im biblischen Drama mit gleichem Erfolg bewegte. Sein Spiel vom verlorenen Sohn hatte er schon längst vor dem Acolastus (c. 1510) gedichtet, doch ist er erst nach seinen jüngeren Landsleuten Gnapheus und Crocus mit dramatischen Dichtungen an die Öffentlichkeit getreten. Diese erlebten außer in der Heimat hauptsächlich in Deutschland neue Auflagen, wo uns allerdings die Spuren ihrer Einwirkung auf Schritt und Tritt begegnen werden. Macropedius, Papeus und Crocus waren Katholiken; letzterer verfaßte auch zahlreiche Schriften zur Verteidigung seiner Kirche und trat 1550 zu Rom in die Gesellschaft Jesu; doch vermieden sie ebenso wie Gnapheus im Drama eine schroffe polemische Hervorkehrung des konfessionellen Standpunkts. Späterhin sind aus den Niederlanden mehrere dramatische Vorkämpfer der Gegenreformation hervorgegangen, unter denen namentlich Andreas Fabricius eine internationale Bedeutung dadurch beanspruchen darf, daß er während seines Aufenthalts am bayrischen Hofe für die neuerstehende Jesuitenbühne wichtige Anregungen darbot.[1]

In Deutschland behauptete Reuchlins Henno auch weiterhin seine Beliebtheit, während die andern Dramen aus jenem früheren Zeitraum bald vergessen wurden; mit dem neulateinischen geistlichen Drama beschäftigten sich die deutschen Humanisten erst nachdem schon eine ganze Reihe von Werken dieses neuen Stils in den Niederlanden erschienen waren. Gnapheus selbst hat in seiner neuen Heimat durch eine Darstellung seines Acolastus in Elbing

1) Zur Literatur über Fabricius vgl. Reinhardstöttner, Jesuitendrama, S. 20 ff.

1536 das humanistische Schuldrama eingeführt; eine glänzende Versammlung, darunter der berühmte Kirchenfürst und Latinist Dantiscus war anwesend und ließ es an aufmunterndem Beifall nicht fehlen, doch hielt sich der Dichter, wie wir noch sehen werden, in seinen späteren Dramen nicht auf der Höhe seines Ruhms. In Süddeutschland machte der Augsburger Sixt Birk den Anfang, indem er seit 1537 einige seiner früher verfaßten deutschen Dramen lateinisch bearbeitete, dann folgten Männer, wie der Straßburger Reformator Sapidus, der bayrische Schulmann Ziegler, der Dortmunder Schulmann Schöpper, die Schweizer Pantaleon und Gualtherus. Einige ihrer Dramen wie Sapidus' Lazarus, Schöppers David und Goliath und besonders Birks Susanna erlebten eine stattliche Anzahl von Auflagen, doch nur innerhalb Deutschlands und der Niederlande[1], während Naogeorgs protestantische Kampfdramen Zustimmung und Interesse bei den Gesinnungsgenossen in allen Ländern fanden. Im allgemeinen tritt jedoch auch hier der kirchliche Zwiespalt im lateinischen Drama nicht so entschieden hervor, wie im volkssprachlichen, wenn auch natürlich die protestantischen Dramatiker es an gelegentlichen Seitenhieben nicht fehlen lassen. Nichtsdestoweniger blickten die katholischen Behörden mit Argwohn auf das lateinische Schuldrama und so wurden auch mehrere völlig harmlose Werke katholischer Lateinpoeten auf den Index gesetzt.[2] Durch die Sammlungen geistlicher Dramen, die 1540 in Basel bei Brylinger und 1547 ebenda bei Oporinus erschienen und die fast ausschließlich deutsche und niederländische Werke umfassen, erlangten auch manche völlig wertlose Stücke eine weitere Verbreitung. Von weltlichen Dramen hatte sich die Studentenkomödie des Stymmelius der meisten Auflagen zu erfreuen.

Italien verliert bekanntlich in diesem Zeitraum die führende Stellung in der humanistischen Bewegung; auf dem Gebiet des lateinischen Theaters tritt es fast gänzlich zurück. Paulus Jovius, der über den Verfall der lateinischen Eloquenz die bittersten Klagen anstimmt, weist mit Recht in diesem Zusammenhang darauf hin,

1) Über eine Aufführung von Birks Salomo in England s. u.

2) Eine allgemeine Aufzählung solcher Werke enthält der Aufsatz von Paulus zur Revision des Index im Katholik 1895 1, 201ff. Von lateinischen Dramen befinden sich darunter u. a. Lorichius' Hiob und Schöppers Monomachia. Daß Diether zur Zeit, da er seinen Joseph dichtete, jedenfalls auf protestantischer Seite stand, ergibt sich aus der Widmung zur ersten Ausgabe (1544). Er spricht dort von den Mönchen als evangelii acerrimis hostibus und bemerkt, er habe cultus discendi gratia in Wittenberg studiert.

daß die Aufführungen des Plautus und Terenz, einst eine Übungsschule der vornehmen Römer, jetzt durch italienische Komödien verdrängt seien. Auch die humanistisch Gebildeten haben sich jetzt immer mehr der Muttersprache zugewandt; wir werden unter den italienischen Dramatikern eine ganze Reihe von Philologen und Pedanten antreffen, und daß die Frauen und Ungebildeten das italienische Lustspiel vorzogen, versteht sich von selbst: „anteponunt hetrusca scommata Terentianis et Plautinis salibus", wie Jovius[1] mit Bedauern feststellt. Die Nachrichten über Plautus- und Terenzaufführungen in den oberitalienischen Städten beziehen sich fast ausschließlich auf italienische Übersetzungen; in Ferrara, der Hauptstätte der theatralischen Kunst hören wir einmal (1539) von einer lateinischen Aufführung der Andria im engsten Kreise des Hofes, wobei die siebenjährige Prinzessin Anna den Pamphilus spielte[2]; vier Jahre später, beim Besuch des Papstes Paul III. in Ferrara wurden die Brüder des Terenz von den Kindern des Herzogs aufgeführt. Später ließ der Kardinal Hippolyt von Este durch einige vornehme Jünglinge den Phormio aufführen; Muretus dichtete dazu einen Prolog in Trimetern, worin er, ähnlich wie dies seine Freunde und Landsleute, die Dichter der französischen Plejade zu tun pflegten, einen verächtlichen Seitenblick auf die volkstümlichen theatralischen Possenreißer wirft; die Darsteller dieser Komödie dagegen spielten nicht aus Gewinnsucht, sondern um ihrem Gönner eine Freude zu bereiten[3]; das Beste an dem Prolog ist die Bemerkung zu Anfang, daß in dieser Komödie ebenso wie häufig im Leben der Parasit die Hauptrolle spiele. Auch die Zahl der von Italienern neugedichteten lateinischen Komödien ist verschwindend klein. Von einer leichtfertigen Komödie Lucia in plautinischer Manier, die Girolamo Fondoli aus Cremona, der Lehrer des späteren Königs Heinrich II. dichtete, haben sich nur ein paar Verse des Prologs erhalten, worin der Verfasser sagt, es sei nicht tadelnswert, sondern löblich, aus den Alten zu ent-

1) Im Dialogus de viris literis illustribus, abgedr. bei Tiraboschi 7, 2474.

2) Vgl. den von Luzio mitgeteilten Einladungsbrief des glücklichen Vaters, Herkules II. an den Kardinal Gonzaga bei d'Ancona 2, 137; über die Aufführung 1543 vgl. Muratori, Antichità Estensi 2, 368. Der Bericht Capilupis über eine lateinische Aufführung der Captivi durch die Domkleriker in Mantua 1542, für welche Giulio Romano die Kostüme zeichnete, wurde schon wiederholt gedruckt, zuletzt bei d'Ancona 2, 440.

3) Dies geschah wohl bald nachdem Muretus 1563 vom Kardinal nach Rom berufen worden war. Der Prolog in Mureti opera (Hannover 1772) 2, 848.

lehnen.[1] Das Kampfdrama Liberum arbitrium, das ein oberitalienischer Protestant, Francesco Negri aus Bassano, 1559 in Genf erscheinen ließ, gehört nicht eigentlich hierher. Es ist vom Verfasser selbst nach dem italienischen Original von 1546 übersetzt und führt den freien Willen vor, den Sohn von Voluntas und Ratio, den der Papst in Rom an die Spitze der Provinz der guten Werke stellt, also ein Machwerk im Stil der allegorischen französischen und deutschen protestantischen Tendenzstücke; von Aufführungen ist nichts bekannt. Dasselbe gilt von einer „Tragödie", die der zum Protestantismus übergetretene Bernardino Ochino während seines Aufenthalts in England 1549 dem jungen König Eduard VI. widmete, eine Reihe von Gesprächen, in welcher ähnlich wie in dem berühmten Kampfdrama Naogeorgs (s. u.) ein Bild der kirchlichen Entwicklung in antipapistischem Sinn entworfen wird.[2] Sonst ist das lateinische geistliche Drama nur noch durch vereinzelte Versuche im klassizistischen Tragödienstil vertreten, erst gegen Ende unseres Zeitraums nahm es auch in Italien durch die Bemühungen der Jesuiten einen neuen Aufschwung.

Ein regerer Eifer herrschte in Spanien, Frankreich und England. Daß man in Spanien die lateinischen Aufführungen als einen wesentlichen Bestandteil des humanistischen Unterrichts betrachtete, ergibt sich aus den Statuten der Universität Salamanca von 1538, wonach alljährlich am ersten Sonntag nach der Oktave des Fronleichnamsfestes und an den folgenden Sonntagen jedesmal ein Kollegium der Universität eine Komödie des Plautus oder Terenz oder eine Tragikomödie vorstellen sollte; der Regens, der sich dabei am meisten auszeichnete, sollte eine Belohnung von sechs Dukaten bekommen.[3] Aus der nicht ganz klar abgefaßten Bestimmung

1) Abgedr. in H. Vidae Poemata, Patavii 1731, Bd. II, Anhang S. 100. Über den Verfasser vgl. Arisi, Cremona literata 2, 139.

2) Zur Bibliographie des Liberum arbitrium vgl. Brunet, s. v. Negri. Über Ochinos Tragödie, die bloß in einer englischen und einer polnischen Übersetzung erhalten ist, vgl. K. Benrath, Bernardino Ochino von Siena (2. Aufl. 1892) S. 177 ff.

3) Vgl. A. Vidal y Diaz, Memoria historica de la Universidad de Salamanca. Salamanca 1869, S. 94. „La pascua de Navidad, carnes toliendas, pascua de Resureccion y Pentecostes de un año saldran estudiantes de cada uno de los Colegios a orar y hazer declamationes publicamente. Item de cada Colegio cada año se representara una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia, la primera el primero domingo de las octauas de Corpus xpi y las otras en los domingos siguientes; y el regente que mejor hiziere y rapresentare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del estudio y sean juezes para dar este premio el retor y maestre escuela.

scheint hervorzugehen, daß auch die Professoren lateinische Dramen dichteten, von denen jedoch meines Wissens nichts erhalten ist. An der Universität Alcalá bestanden wohl ähnliche Gebräuche. Dort wirkte Juan Perez (Petrejus); er starb, erst dreiunddreißigjährig, i. J. 1545 als Professor der Rhetorik und wird von den Zeitgenossen als eleganter Latinist, geistreicher Improvisator und Verfasser von lustigen Komödien gerühmt. Aus seinem Nachlaß wurden 1574 vier lateinische Komödien in Prosa veröffentlicht: Necromanticus, Lena, Decepti und Suppositi, wie schon die Titel verraten, Übersetzungen italienischer Komödien, größtenteils nach Ariost. Dies hat auch Petrejus in den unbeholfenen Trimetern des Prologs zum Necromanticus selber zugestanden und mit Berufung auf das Verfahren der römischen Komiker gegenüber ihren griechischen Originalen gerechtfertigt; er hofft indes — mit offenbarer Beziehung auf eine beliebte humanistische Phrase, vgl. Martial I, 4 — der Nekromant werde die Tadler in Rhinocerosse verwandeln.[1] Außerdem besitzen wir ein in Alcalá entstandenes allegorisches Festspiel Ate relegata, das den Triumph Minervas über ihre Feindin Ate und ihren Neider Momus schildert.[2] Minerva erzählt dem Merkur wie sie überall eine Freistätte für die Wissenschaft gesucht habe, jedoch in Italien durch den Kriegslärm und in Paris durch das barbarische Latein der Scholastiker abgeschreckt worden sei, aber von ihrem Aufenthalt in Alcalá spricht sie voll

1) Exemplar im Brit. Museum. Die Suppositi befinden sich ohne Namensnennung des Verfassers auch in dem Ms. Bibl. nat. lat. 8762. Sie haben einen Prolog, in welchem Petrejus ähnlich wie vor dem Necromanticus seine Abhängigkeit vom Original bespricht; „ex etruscis bonis latinas non bonas“ vgl. Eun. S. Die Decepti beruhen auf der Sieneser Komödie „Gl' Ingannati“ (s. u. Buch II). Von „Nineusis, comoedia, de divite epulone“, verf. v. Juan de Valencia in der Zeit Karls V., lateinisch, castilisch und macaronisch (vgl. Ticknor-Julius, 2, 790) ist keine Aufführung bekannt. Eine lateinische Komödie Delphinus, verfaßt von einem Katalonier Franciscus Saturris (gedr. 1543), erwähnt Nicolas Antonio s. v. Nicolas Antonio und Gallardo Nr. 2879 erwähnen auch eine Prosakomödie Hispaniola von dem Priester Johannes Maldonatus, der selber gesteht: „sales et joci Plautini circumsonabant aures meas“. Sie scheint nach der Inhaltsangabe von Bonilla y San Martin in seiner Übersetzung der spanischen Literaturgeschichte von Fitzmaurice Kelly (Madrid 1904, S. 230) ein ziemlich dürftiges Machwerk zu sein. Über die erhaltenen Bruchstücke von drei lateinischen Komödien des Valencianer Professors Palmyreno vgl. Mérimée S. 259 f. Über die Aufführung einer sehr minderwertigen lateinischen Komödie Gastrimargus von J. Romaniá in Palma 1562 vgl. Menendez Pelayo, Origenes 3, LXXX.

2) Gleichfalls in der erwähnten Pariser Handschrift, wonach das obige: ein angehängtes Trauergedicht Principi serenissimo obitum D. matris lugenti läßt darauf schließen, daß die Aufführung 1539 stattfand.

Begeisterung; es ist hier wie überhaupt in dem ganzen Drama die Tendenz unverkennbar, in dem Streit, der damals zwischen der Universität und dem Erzbischof von Toledo bestand, versöhnlich einzuwirken.[1] Zum Schluß wendet sich der Dichter an den jugendlichen Thronfolger Philipp, der bei der Aufführung zugegen war. Wenn ich endlich noch hinzufüge, daß in Coimbra 1550 die Studenten in Gegenwart des Königs eine lateinische Tragikomödie Golias aufführten[2], so ist damit alles erschöpft, was mir über das lateinische Drama auf der iberischen Halbinsel in diesem Zeitraum bekannt wurde.

Auch in Frankreich legten die lateinischen Dramatiker keinen großen Wert darauf, ihre Erzeugnisse durch den Druck zu verbreiten. Wir wissen durch urkundliche Nachrichten, daß auf religiösem wie auf wissenschaftlichem Gebiet der Streit zwischen den Anhängern des Alten und des Neuen mitunter eine dramatische Form annahm, doch ist es auch jetzt noch öfters in solchen Fällen zweifelhaft, ob es sich um lateinische oder französische Dramen handelt; wir werden noch sehen, daß das satirische Spiel gegen den alten Scholastiker Beda, das 1521 im Collège du Plessis aufgeführt wurde, möglicherweise lateinisch war, ebenso die Moralität von der Königin Margareta und ihrem Hofprediger im Kollegium von Navarra 1533. In diesem Fall werden sich die Stücke in einem ähnlichen Stil bewegt haben, wie die Textorschen. Dasselbe gilt wohl für die Komödien, in denen 1543 die „Sophisten" den verhaßten Petrus Ramus verhöhnten und darüber triumphierten, daß sie endlich ein königliches Verbot gegen dessen philosophische Vorlesungen durchgesetzt hatten.[3] Und noch im

1) Diese Tendenz ist jetzt überzeugend nachgewiesen von Morel-Fatio im Bulletin hispanique 5, 9ff., der eine geistvolle Analyse des kleinen Dramas gibt. Seine Vermutung, daß Perez der Verfasser war, ist sehr wahrscheinlich; vgl. die Nachrichten über das Leben des Perez S. 10f.

2) Vgl. Braga, Historia da Universidade de Coimbra (Lisboa 1892) 1, 559. 1548 waren Humanisten wie A. Goveanus und Buchanan von Bordeaux nach Coimbra berufen worden; es ist jedoch nicht ersichtlich, ob die Aufführung von den klassizistischen „Bordalezes", oder von ihren Gegnern, den mittelalterlich gesinnten „Parisienses", ausging.

3) Vgl. die Erzählung des Omer Talon bei Waddington, Ramus, Paris 1855, S. 54. In dem von Waddington außerdem zitierten Kap. 18 von Ramus' Scholae dialecticae habe ich nur finden können, daß Ramus über seine Feinde die allgemeine Bemerkung macht „mihi irascuntur et illudunt". Ramus selber war ein Gegner der Schuldramen, wie aus Nancels Vita P. Rami (Paris 1599, S. 15) hervorgeht; auch Nancels Thesen gegen die histrionia (hinter dessen Declamationes, Paris 1600) geben wohl im wesentlichen die Ansichten des

Jahre 1561 haben wir in Grévins Vorrede zu seiner Tragödie Cäsar ein Zeugnis dafür, daß die Universität ihren streng konservativen Standpunkt auch durch Ablehnung der Reformen auf dramaturgischem Gebiet betätigte. Grévin klagt dort darüber, daß bei den Aufführungen der Universität, die doch ein Vorbild aller Vollkommenheit in den Wissenschaften sein sollte, gegen die Vorschriften des Horaz mitunter eine Mordszene auf der Bühne stattfinde und daß die Handlung der Stücke mitunter zwei bis drei Monate daure, auch verlege man dort gar keine Sorgfalt auf eine prächtige und würdige Ausstattung des Schauplatzes. Wie lange diese Zustände noch anhielten, ergibt sich auch aus den dramatischen Festspielen in Hexametern, mit denen das Kollegium von Navarra im September 1572 in Anwesenheit Katharinas von Medici und verschiedener geistlicher und weltlicher Großwürdenträger die Ereignisse der Bartholomäusnacht feierte.[1]

Ähnlich stand es wohl auch mit der lateinischen Komödie in anderen Städten, z. B. in Bordeaux, wo bei der Gründung des berühmten Collège de Guienne 1533 die Anfertigung von „oraisons, harangues, dialogues et comédies“ ausdrücklich von den Professoren verlangt wurde. In der Zeit von c. 1540—45 herrschte unter dem Einfluß des Schotten Buchanan auf diesem Theater die klassische Tragödie, dann kam offenbar wieder der frühere Stil zur Herrschaft. Doch ist es auch hier nicht immer ersichtlich, in welcher Sprache die Komödien verfaßt waren, die wegen satirischer Ausfälle Anlaß zu Beschwerden gaben und deshalb urkundlich erwähnt werden. So wurden 1558 nach der Berufung des Professors Mongelos in einer dramatischen Satire die Mitglieder des Magistrats verspottet, die gegen die Berufung Mongelos gewesen waren. Bald darauf erfolgte eine Verordnung, daß nur lateinisch gespielt werden dürfe, mit der sonderbaren Begründung, weil eine Epidemie in der Gegend herrsche; man fürchtete also bei französischen Stücken eine zu große Menschenansammlung. 1560 wiederum wurden drei Stücke des Regens der Primani, Jean de Niset aufgeführt, zwei französische, von denen noch die Rede sein wird, und ein lateinisches, das sich offenbar auf die politische Lage vor

---

Ramus wieder, s. u., ebenso über Ramus und Marabeccus. Über dramatische Spiele gegen die Jesuiten, die 1569 an zwei Pariser Kollegien aufgeführt werden sollten, aber vor der Aufführung verboten wurden, vgl. Massebieau S. 76f. nach Bulaeus 6, 589f.

1) Vgl. den merkwürdigen Bericht des Tirolers Lukas Geizkofler, der bei diesen Vorstellungen zugegen war, herausg. in Studien z. vgl. Lit.-Gesch. 7, 1ff.

dem Ausbruch des großen Bürgerkriegs bezog: Regnorum integritas concordia retinetur, nach dem aktenmäßig überlieferten Personenverzeichnis zu urteilen, ein Gemisch von Motiven der Moralität und der lateinischen Komödie: Pax, Miles, Mercator, Sano Senex, Gecta serveux, Galla meretrix, Soforna ancilla usw.[1]

Indes zeigen die handschriftlich erhaltenen lateinischen Universitätsdramen aus der Zeit etwa nach 1530 doch in ihrem äußeren Aufbau und im Versmaß den Einfluß des Plautus und Terenz.[2] Es sind meist Komödien, deren Schauplatz auf französischem Boden liegt und in denen mehr oder weniger der Zusammenhang mit den mittelalterlichen Formen hervortritt. Dies gilt auch von der Komödie, die Johannes Calmus 1554 im Druck erscheinen ließ. Er hatte damals nach seinem eigenen Bericht schon mehrere Komödien ad imitationem veterum gedichtet, die er im Falle des Erfolgs seiner Publikation gleichfalls drucken lassen wollte; doch trat diese Voraussetzung nicht ein; der vernünftige Brauch, solche Dinge im Manuskript zu belassen, blieb herrschend. Calmus meint im Prolog, es sei für den Komödiendichter schwer, etwas Neues vorzubringen, weil es dann immer Leute gebe, die sich getroffen fühlten, ein neuer Beweis, daß die alte Lust an persönlichen Anspielungen immer noch fortdauerte. Im Druck erschien außerdem vor 1570 nur noch ein allegorisches Drama des Schulmeisters Frachaeus über die Leiden seines Standes (1550) und eine Comoedia sacra Salomon von Evrardus aus Armentières in den französischen Niederlanden (1564), die sich in dem damals schon reich entwickelten neuen niederländisch-deutschen Stil der lateinischen geistlichen Komödie bewegt. Die Tragödien klassischen Stils, mit denen Buchanan dem in Frankreich herrschenden allegorischen Geschmack entgegenwirken wollte, sowie die in ähnlichem Stil gehaltenen Tragödien des Muretus, Roilletus u a. sollen in anderem Zusammenhang besprochen werden. Im allgemeinen haben jedoch die Vorkämpfer des klassischen Stils, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts um Ronsard scharten, auf dem Gebiet des Dramas wie auf anderen Gebieten die Muttersprache vorgezogen. Eine Aus-

1) Die Namen stehen hier in der entstellten Form wie im Aktenstück. Vgl. Gaullieur S. 253ff.; Archives hist. de la Gironde 3, 465.

2) Von den Stücken des Jean Gallery, der nach La Croix du Maine Bibl. 1, 503 unter Franz I. Vorsteher des Collège de Justice in Paris war und „plusieurs tragédies et comédies, tant en Latin qu'en François“ dichtete, hat sich nichts mehr erhalten, doch hat er möglicherweise eins oder das andere der anonym überlieferten Stücke, wie Advocatus oder Marabaeus verfaßt.

nahme macht nur der in neuester Zeit ans Licht gezogene Wunderknabe Gaston Griaeus[1], der als Schüler des Collegium Becodianum in Paris ca. 1566 bis 1568 drei lateinische und zwei griechische Tragödien, sowie eine lateinische und eine griechische Komödie (Philargyria und *Οὐρανία*) dichtete. In den Komödien zeigt sich schon der italienische Einfluß, doch ist der Schauplatz nach Frankreich verlegt und im Prolog zur Philargyria hat der jugendliche Heißsporn gegenüber der alten französischen Farce einen ähnlichen herausfordernden Ton angeschlagen wie der Dichter der Plejade, auf die er sich auch beruft; charakteristisch ist es jedoch, daß er meint, man könne ihm vielleicht vorwerfen, daß er als Franzose nicht französisch gedichtet habe.

Auch vom lateinischen Drama der Engländer hat sich aus dieser Zeit nicht viel erhalten. Wir hören davon, daß Heinrich VIII. seine gelehrten Neigungen auch dadurch betätigte, daß er wiederholt in seinem Schloß zu Greenwich lateinische Stücke aufführen ließ, so 1519 zur Unterhaltung einiger französischer Herren eine „treffliche Komödie des Plautus“[2]; dann spielte dort Rightwise, der Vorsteher der St. Paulsschule in London mit seinen Knaben 1527 eine „Tragödie von Dido aus dem Virgil“ und 1528 eine antilutherische Moralität, über die sich merkwürdige Nachrichten erhalten haben (s. u.). Ebenso wurden an der altberühmten Schule zu Eton alljährlich lateinische und manchmal auch englische Stücke aufgeführt[3] und Ralph Radcliffe, von 1546—59 Vorsteher der Schule in dem aufgehobenen Kloster Hitchin, ließ dort in einem besonderen Saal ein „theatrum longe pulcherrimum“ errichten. Bale, dem wir diese Nachricht verdanken, zählt die Titel von zehn „zugleich angenehmen und ehrbaren Schauspielen“ auf, die er im Manuskript bei Radcliffe sah und die er, wiewohl vergeblich zum Druck zu befördern riet. Darunter waren sechs biblische: Hiob, Susanna, der arme Lazarus, Judith, Jonas, Sodom, ferner Dramatisierungen von zwei Novellen Boccaccios, die bei den Humanisten besonders beliebt waren, zwei Beispiele des krassesten Edelmutes aus dem letzten Tag des Dekameron: Griselda und Titus und Gisippus, und ein ebensolches

1) Vgl. Bolte Nr. 28, wo Inhaltsangaben und ein Abdruck des Prologs der Philargyria zu finden.

2) Vgl. Wallace, Evolution S. 39, 54.

3) S. Buch X (Udall). Über die älteste beglaubigte Nachricht von Aufführungen in Eton (1525) vgl. Lyte, History of Eton College, London 1875, S. 115, danach ein Verzeichnis der Spielkostüme in „Etoniana“ S. 214.

aus Chaucer, die Geschichte des Meliboeus, während in dem Spiel vom Märtyrer Hus Radcliffe sich ohne Zweifel nach der Art seines Freundes Bale in scharfer Polemik erging. Auch in Oxford und Cambridge herrschte in bezug auf das Druckenlassen solcher Werke eine löbliche Zurückhaltung, es sind uns dort vor 1540 nur die Titel von verloren gegangenen Spielen überliefert.[1]

Inzwischen veröffentlichte der Grammatiker Palsgrave den Acolastus mit einer englischen Paraphrase[2], nicht nur weil er ein Blumenstrauß aus den wohlriechendsten Blüten der lateinischen Schriftsteller sei, sondern auch, weil durch dieses Werk eines lebenden Verfassers die englische Jugend zu edlem Wetteifer angeregt werden könne, denn die deutsche Sprache sei von allen am weitesten von der exakten Latinität entfernt und wenn ein Holländer, der so viele hundert Jahre, nachdem das Lateinische durch die barbarischen Goten, Vandalen und Langobarden aufs äußerste verderbt worden sei, doch noch ein so feines Werk zu schreiben imstande sei, so müsse das aufmunternd wirken. Möglicherweise hat schon Radcliffe sich an dieses Muster gehalten. Der erste, der ein lateinisches biblisches Drama im Druck erscheinen ließ, war jedoch ein junger Oxforder Fellow Nicholas Grimald, der sich später an der berühmten Demonstration der englischen Renaissancelyrik (Tottels Miscellany 1557) in hervorragender Weise beteiligte. In der Widmung zu seinem Christus redivivus, der 1543 aufgeführt wurde, belehrt er uns, er habe sich von Freunden überreden lassen, trotz seinen zwanzig Jahren seine tragica comoedia zu veröffentlichen und das horazische „nonum prematur in annum“ nicht zu genau zu nehmen. Ebenso veröffentlichte er 1548 seinen Archipropheta (Johannes der Täufer), aber bezeichnenderweise beide

---

1) Thomas Arthur in Cambridge († 1532) verfaßte zwei Spiele „Microcosmus“ und „Mundus plumbeus“; die Nachricht, daß die Handschriften sich noch dort in St. John's College befinden, ist irrig, vgl. Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellsch. 34, 257. John Hoker in Oxford schrieb 1535 eine Komödie Piscator. Die ausführlichsten Nachrichten über diese und andere verloren gegangene englische Universitätsdramen findet man bei Boas, ebenda S. 16 die Vorschriften der verschiedenen Colleges über dramatische Aufführungen, S. 70ff. über das handschriftlich erhaltene Synedrium Animalium von Ralph Worsley (verf. 1553/54), eine dramatische Paraphrase von Caxtons Bearbeitung des Reineke Fuchs, die indes trotz dem plaudite am Schluß schon wegen ihres ungeheuerlichen Umfangs (über 5000 Zeilen) schwerlich für die Aufführung bestimmt war.

2) J. Palsgravi Ecphrasis Anglica in comoediam Acolasti etc. London 1540 (Brit. Mus.).

Stücke nicht in England, sondern in Köln bei Gymnicus, einem der eifrigsten Verleger von biblischen Dramen der niederländisch-deutschen Manier.[1] Die Oxforder Schulkomödie Bellum grammaticale, eine Darstellung des lustigen Streits zwischen Nomen und Verbum[2] stammt vermutlich erst aus den achtziger Jahren. In Cambridge wurde das Drama vor allem im Kreise des Graecisten Cheke und des Pädagogen Ascham gepflegt, doch fühlten sich diese gelehrten und angesehenen Männer mehr zu der strengeren Form der Tragödie hingezogen. In den Annalen der altehrwürdigen Universität wird dieser Kreis auch deshalb viel genannt, weil er zwei Tendenzen — freilich von sehr ungleicher Wichtigkeit — verfocht und gegen den Kanzler Gardiner zu behaupten suchte: die Einführung des Etacismus in der griechischen Aussprache und die Einführung der Reformation, und beide Tendenzen fanden auch dramatischen Ausdruck: durch eine Aufführung von Aristophanes' Plutus mit der neuen Aussprache (1536) und durch eine Aufführung von Naogeorgs Pammachius (1545), an die sich eine Disziplinaruntersuchung anschloß.[3] Andere englische Lateindramatiker waren im Ausland tätig. Einer der einflußreichsten Vorkämpfer der Reformation, John Foxe, der Verfasser des Märtyrerbuchs, der vor der Protestantenverfolgung zur Zeit der Königin Maria aufs Festland floh, veröffentlichte in Basel, wo er als Korrektor bei Oporinus sein Leben fristete, das apokalyptische Drama Christus triumphans, worin er in Naogeorgs Art in großen Zügen ein weltgeschichtliches Bild im protestanisch-polemischen Geist entwerfen will. Und zur Zeit der Königin Elisabeth finden wir in Deutschland den englischen Katholiken Edmund Campion, der als Mitglied der Gesellschaft Jesu seinen glühenden Glaubenseifer auch

1) Der Christus redivivus wurde neu herausg. von J. M. Hart in den Publications of the Modern Language Association of America 14, 369ff.

2) Neu herausg. von Bolte in den Monumenta Germaniae paedagogica 43, 106ff.; vgl. dazu die Einleitung S. 36ff. Über Entstehungszeit und Verfasser vgl. Boas S. 255.

3) Vgl. Mullinger, The University of Cambridge usw., Cambridge 1884 S. 73, 75. Der Schwindler John Dee, der später durch seine magischen Künste am Hofe Kaiser Rudolfs II. so viel von sich reden machte, berichtet, er habe 1547 im Trinity College in Cambridge bei einer Aufführung von Aristophanes Pax mitgewirkt und dabei den für zauberhaft gehaltenen Mechanismus des fliegenden Käfers ins Werk gesetzt. Vgl. Dictionary of Nat. Biogr. s. v. — Von einer handschriftlich erhaltenen Bearbeitung von Birks Salomo, die 1565/66 vor Elisabeth aufgeführt wurde, ist der Ort der Aufführung nicht bekannt, vgl. Jahrb. d. d. Shakespeare-Ges. 34, 224.

122260

in dramatischer Form betätigte und uns noch als einer von den Begründern der Jesuitenbühne begegnen wird. In England selber wurde gleichzeitig mit dem Aufschwung des nationalen Dramas auch das lateinische Drama an den Universitäten mit erneutem Eifer gepflegt, wir sehen jetzt, ebenso wie dies früher schon in Spanien und Frankreich der Fall war, auch das neue italienische Lustspiel auf das lateinische Schultheater hinüberwirken, und auf diese Art entstanden höchst belustigende Werke wie z. B. der Paedantius des Cambridger Magisters Forcett. Der älteste bekannte Versuch dieser Art, die Byrsa Basilica eines gewissen J. Rcikets, aus Anlaß der Eröffnung der Londoner Börse (1570) verfaßt, scheint freilich ein ganz talentloses und verworrenes Machwerk, in welchem höchstens etwa einige Beziehungen auf das Londoner Geschäftsleben für den Kulturhistoriker interessant sein mögen.[1]

Auch noch aus andern Ländern haben sich Nachrichten von Aufführungen lateinischer Komödien erhalten. So aus Dänemark, wo 1521 Christoph Ravensberg an der Universität Kopenhagen eine selbstgedichtete Komödie aufführen ließ; wir kennen sie allerdings bloß durch ein Lobgedicht des Professors Matthias Gabler, aus dessen überschwänglichen Lobphrasen und Ausfällen gegen die Zoili sich über den Inhalt nichts ergibt. Was sonst noch von Notizen über Schulaufführungen vorhanden ist, scheint darauf hinzuweisen, daß in Dänemark in diesem Zeitraum die niederländischen und deutschen Spiele das Repertoire beherrschten. Das nämliche scheint aus den spärlichen Berichten über Aufführungen in Böhmen und Polen hervorzugehen.[2] In Krakau, wo wir die Komödien des Terenz schon 1449 als Gegenstand von Universitätsvorlesungen erwähnt finden, wurde während des Faschings 1522 von Zöglingen der Jerusalemer Burse Lochers Judicium Paridis auf dem Schloß vor König Sigmund I. und seinem Hof aufgeführt und bald darauf neu gedruckt, von einem andern angeblich dort im Jahre 1516 gedruckten Drama „Ulyssis prudentia in adversis“ ist kein Exemplar mehr nachweisbar.

* * *

1) Ausführliche Inhaltsangabe mit Proben nach der Handschrift im Jahrb. d. d. Shakespeare-Gesellsch. 34, 281ff.

2) Literatur über Dänemark bei S. Birket Smith, Studier etc.; anden Raekke, Kopenh. 1896, S. 62ff.; über Böhmen bei Menčik, Přispevky k dějinam českeho divadla, Prag 1895, S. 49ff.; über Polen vgl. Lopacinski in den Prace filologiczne 5, 455ff., Wiszniewski, Historya literatury polskiej (1845) 7, 226ff. Die dort besprochene und analysierte Komödie „Academia Cracoviensis“ wurde nicht 1537, sondern 1637 aufgeführt.

Wenn wir uns nun zu den Hauptgebieten des neulateinischen Dramas, zu Deutschland und den Niederlanden wenden, so ergibt sich, daß dort jetzt nicht mehr die Universitäten, sondern die Partikularschulen in erster Linie für diese Kunstübung in Betracht kommen. Ohne Zweifel steht das mit der starken Betonung des Terenzstudiums an diesen Anstalten in Zusammenhang. So begegnet uns Terenz, um aus den zahlreichen neuen Schulordnungen dieser Zeit nur ein paar Fälle herauszugreifen, in Memmingen, Ulm, Nördlingen[1]; wenn in letzterer Stadt 1521 darauf hingewiesen wird, die Schüler sollten aus dem Terenz „nicht allein die Worte, sondern auch den Sinn und die Sitten der Menschen" kennen lernen, so zeigt sich an diesem charakteristischen Beispiel, daß man immer noch wie in der Karolingerzeit den Nutzen des Terenz einerseits in der Proprietas des Ausdrucks, andererseits in der praktischen Lebensweisheit erblickte. Vor allem aber hat Erasmus dazu beigetragen, im Unterricht die Stellung des Dichters zu befestigen, dem er sich in so mancher Hinsicht geistig verwandt fühlen mußte. Mehrmals hat er in der üblichen Weise den moralischen wie stilistischen Nutzen der Terenzlektüre hervorgehoben und hat durch sein Kennerurteil das Ansehen des Terenz als des besten Lehrers der lateinischen Umgangssprache befestigt; als solcher trat Terenz neben Cicero, dem Lehrer des rhetorischen, und Virgil, dem Lehrer des poetischen Stils immer mehr in den Vordergrund. Der Satz des gefeierten Humanisten „sine Terentio nemo unquam evasit Latinus" drückt die herrschende Meinung aus, und sein Wortspiel von dem Dichter, der Terentius heiße, weil er immer „in manibus terendus" sei, ein Wortspiel, das uns heute doch etwas dürftig vorkommt, wurde als geistreiches Bonmot oftmals wiederholt. Auch hat er in der vielerörterten Streitfrage über den dichterischen Wert der beiden römischen Komiker sein kritisches Machtwort für Terenz eingelegt[2] und damit auch das Seinige dazu beigetragen, daß Plautus in den Hintergrund gedrängt wurde. Immerhin ist Plautus in den Schulordnungen dieses Zeitraumes nicht gänzlich unvertreten, und auch bei den Einzel-

1) Vgl. Joh. Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen und Schulverträge S. 218 (= Sammlung selten gewordener pädagogischer Schriften, Heft 12 und 13, Zschopau 1885/86).

2) Vgl. zu dem Obigen Erasmi opera ed. Lugd. I 521 D, III 1843 D, 1886, sowie die Widmung vor seiner Terenzausgabe. Weiteres zum Streit über Plautus und Terenz s. u. Buch II.

ausgaben sittlich weniger anstößiger Stücke ist offenbar auf die Schuljugend Rücksicht genommen.[1]

Auch Melanchthon, in so mancher Hinsicht dem feinen, behutsamen Erasmus geistig verwandt, war ein Terentianer vom reinsten Wasser. Seit der Ausgabe des Terenz, die er 1516 als 19jähriger Jüngling in Tübingen erscheinen ließ, hat er ihm sein ganzes Leben hindurch als Schriftsteller wie als akademischer Lehrer seine Sorgfalt zugewendet und seinen sprachlichen wie sittlichen Nutzen in unendlichen Variationen hervorgehoben; vor allem aber hat er durch die zahlreichen von ihm verfaßten oder inspirierten Schulordnungen und Visitationspläne für das eingehendste Terenzstudium an den deutschen Schulen Sorge getragen[2] und namentlich auch darauf gedrungen, daß Terenz durch reichliches Auswendiglernen der ganzen heranwachsenden Generation in Saft und Blut überging. Die Überzeugung von der Superiorität des Terenz hat sich mehr und mehr festgesetzt, in dieser Hinsicht haben Erasmus und Melanchthon über den Geist des derben und kräftigen Zeitalters gesiegt. Gottsched konstatierte später diesen Sachverhalt mit freudiger Verwunderung, es zeige sich hier sonder Zweifel „der gute Geschmack unserer Vorfahren, die sich eher in die wahren Schönheiten der feinsten Schaubühne, als in das possierliche Wesen der plautinischen Stücke haben verlieben können."[3] Sittliche Bedenken waren hinsichtlich der Terenzlektüre auch für Melanchthon nicht vorhanden; er weist bei allen Komödien auf den moralischen Nutzen hin, selbst bei dem Eunuchus, wo die Jugend in einem Spiegel den Wahnsinn derartiger Liebhaber erkennen und außerdem lernen könne, daß der Zufall oft mehr vermöge als die Vernunft.[4] Um die Stellen, wo die latente Un-

1) So u. a. bei Werlers Ausgabe der Captivi, Leipz. 1512, wo Plautus selber in einem Epigramm den Leser anredend vorgeführt wird und auf den sittlichen Charakter des Stückes hinweist. Gebwiler in seiner Auswahl von fünf Stücken (Straßb. 1514) wendet sich an die litteraria pubes; er stellt sich dem in Deutschland herrschenden Urteil entgegen, bezeichnet Terenz als „simia Plautina" und meint, er habe seinen besten Witz von Plautus erborgt. Merkwürdig ist ein Versuch, den Plautinischen Sprachschatz für die Umgangssprache ebenso nutzbar zu machen, wie das sonst mit dem Terenzischen geschah: Vulgaria Plauti, comici jucundissimi (Daventriae 1491, vgl. Campbell, Suppl. III, S. 19), eine Sammlung plautinischer Phrasen mit niederländischer Übersetzung.

2) Belege u. a. bei Holstein S. 34ff.; vgl. auch Corp. Ref. 26, 92.

3) Nötiger Vorrat 1, 37; vgl. Reinhardstöttner, Plautus S. 26.

4) Offenbar ist es ganz in Melanchthons Sinne, wenn sein Schüler Riccius in seinem Terenzkommentar von der Lektüre der Komödien sagt: Maximam vim habet ad moderandos animorum impetus.

sittlichkeit des feinen Komikers klarer hervortritt, suchte man, so gut es ging, herumzukommen. Bei den Worten des Micio:

> Non est flagitium adulescentem, crede mihi,
> Scortari nec potare

war das freilich nicht ganz leicht, man half sich mit der Annahme, die Worte seien nicht ernst gemeint.[1] Auch Luther, der in seiner Beurteilung des Terenz durchaus auf dem Standpunkt Melanchthons stand, der sich den Sentenzenreichtum der Komödien ganz zu eigen gemacht hatte[2] und sie für ein treffliches Mittel hielt, die Jugend von „ehelosem Stand, Zölibat und Hurerei" abzuhalten, Luther konnte gleichfalls diesen Spruch nicht billigen, doch werde die Schuld des Heiden durch die Erwägung gemildert, daß es traurigerweise im Christentum Pfaffen gebe, die seinem Spruche nachlebten. Und ein Pädagog von der Bedeutung Sturms sagt sogar zum Ruhm des Terenz „usque adeo a spurcis jocis abstinuit, ut bonas introduxerit meretriculas".[3] Mit weit mehr Ernst und Umsicht wird die Frage in der trefflich ausgearbeiteten Württembergischen Schulordnung von 1559 erörtert, dort wird genau vorgeschrieben, wie der Lehrer die sittlichen Gefahren bei der Lektüre vermeiden solle.[4]

Für uns ist es vor allem von Wichtigkeit, daß man in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts immer häufiger Terenzaufführungen in den Schulen veranstaltete. Die erste Schulordnung, die Terenzaufführungen vorschreibt, ist, soviel ich weiß, die Zwikkauer von 1523, doch handelt es sich hier durchaus nicht um

---

1) So Gregorius Wagner, Professor in Frankfurt a. O. in seinem Briefe vor der Terenzausgabe des Willichius (Köln 1567, S. 27).

2) Vgl. die Nachweise bei O. Schmidt, Luthers Bekanntschaft mit den alten Klassikern, Leipzig 1883, S. 23f.

3) Luther, Opera exegetica I, 210f., Sturm in der Vorrede zu Plauti comoediae sex. Argentorati 1566.

4) Im Auszug mitgeteilt bei Raumer 1, 279, vollständig nach der im wesentlichen damit übereinstimmenden braunschweigischen Kirchenordnung von 1569 bei Koldewey, Gesch. d. Schulwesens im Herzogtum Braunschw., Wolfenb. 1891, S. 64. Über eine Aufforderung, den Terenz keusch zu lesen (Ingolstadt 1522), vgl. Prantl, Gesch. d. Univ. München 1, 208f. Ähnliche Mahnungen begegnen uns häufiger. Über den Vorwurf „multa Terentius de amoribus, pauca de moribus" vgl. u. a. den Kommentar des Barlandus; auch s. o. S. 22. — Geldenhauer, Institutio scholae christianae Frankf. 1534 (Augsburg) erklärt sich gegen die Lektüre des Terenz und anderer Heiden auf die Gefahr hin, die Semipagani könnten seinen Ansichten vorwerfen, daß sie „novum Monachismum redolent". Über die sittlichen Bedenken Castellios gegen Terenz vgl. Buisson, Castellion 1, 159.

festliche Veranstaltungen, sondern um zweimal wöchentlich wiederkehrende Übungen zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Vervollkommnung in der Aussprache.[1] An andern Orten ließ man zu demselben Zweck Kolloquien des Erasmus oder sonstige undramatische Dialoge von den Schülern darstellen.[2]

Melanchthon selber wußte den Terenzaufführungen, die er in seiner Schola privata veranstaltete, in bescheidenen Grenzen einen festlichen und dabei liebenswürdig heiteren Charakter zu verleihen, der auch in den Prologen schön zur Geltung kommt, die er bei dieser Gelegenheit zum Eunuchus, zur Andria, zum Phormio und außerdem zum Miles gloriosus dichtete. Dabei macht er doch auch wie Terenz von dem Rechte Gebrauch, im Prolog den Gegnern einen Seitenhieb zu versetzen. Einmal wendet er sich gegen die Sittenrichter Qui quod reprehendunt in theatro ludunt domi, ein andres Mal führt er zur Entschuldigung der Darsteller an, das bisherige Treiben der Theologen mit ihren feierlichen akademischen Akten und Titeln habe ja auch etwas Komödiantenhaftes an sich gehabt. Die Wiedererweckung der szenischen Scherze nach einer langen Zeit der Barbarei hebt er mit freudiger Genugtuung hervor. Aus dem Phormioprolog ergibt sich auch, daß die Darsteller entsprechend verkleidet waren; sonst bleiben wir über die szenische Darstellung im unklaren. Auch Luther begünstigte solche Aufführungen; es hat sich ein heiterer Brief vom 17. Februar 1525 erhalten, in welchem er Spalatin zu einer Komödienaufführung der heranwachsenden Rhetoren und Poeten einladet und ihn zugleich bittet, ein Wildpret zum darauf folgenden Schmause mitzubringen.

Je weiter wir nun in der Zeit vorwärts schreiten, um so mehr finden wir bei den Schulaufführungen den festlichen Charakter betont; die Aufführungen finden einmal oder zweimal im Jahre statt, Eltern und Behörden werden dazu eingeladen[3], und so konnte

1) Vgl. Joh. Müller (s. o. S. 83) und Exp. Schmidt S. 17f.

2) Vgl. die ergötzliche Schilderung Felix Platters (ed. Boos, S. 150), wie er bei einem Gastmahl im Frobenschen Hause in einer Virgilschen Ekloge als Schäfer mit einer Sackpfeife auftreten wollte. — Der Humanist Micyllus (vgl. Classen, S. 14) führte seinen Namen von dem Lucianischen Schuster, den er bei einer Dialog-Aufführung in Erfurt dargestellt hatte. Über Aufführungen der Colloquia des Erasmus vgl. die Hamburger Schulordnung von 1529 bei Vormbaum 1, 19; in Valencia 1537 vgl. Mérimée S. 246.

3) Prologe mit Komplimenten für die Behörden verfaßten u. a. Camerarius (zur Aulularia, vor Riccius Ausg. 1569) und Micyllus (Deliciae poetarum Germanorum 4, 813f.). Eine allegorische Szene als Prolog, in welcher vor einer

das Schultheater um so eher neben den bereits erwähnten Vorzügen noch einen weiteren im Gefolge haben, der immer öfter hervorgehoben wird, daß nämlich die Schüler sich an ein freies und offenes Auftreten vor einer größeren Menschenmenge gewöhnen.[1] Denn bei den Lateinaufführungen blieb der Nutzen für die Schüler doch die Hauptsache. „Scholastici non agunt propter spectatores, sed propter se ipsos" sagt Placotomus, und mit ähnlichen Erwägungen rechtfertigt Colinus in Prag 1558 die unreifen Knaben, die den Kothurn angelegt hatten, um eine Tragödie von Hiob zu spielen. Öfters werden auch die Zuschauer um Nachsicht mit den Darstellern gebeten; im Prolog vor dem Christus triumphans von Foxe heißt es: wir sind keine Roscii und hoffen, ihr werdet keine Momi sein; Ziegler vor seinem Ophiletes sagt, man solle doch die armen Jungen nicht auslachen, wie dies öfters geschehe.[2] Auch hören wir mancherlei von dem täppischen Benehmen einzelner jugendlicher Darsteller, z. B. bei einer Phormio-Aufführung, über die Felix Platter S. 146 berichtet, oder bei einer Aufführung in Melun, wo der Darsteller des heiligen Bartholomaeus beim Anblick des Henkers mit dem Messer ein improvisiertes Angstgeheul ausstieß.[3] Daß die besten Schüler durchaus nicht immer die besten Schauspieler seien, muß auch Placotomus gestehen, und aus diesem Umstand ergaben sich gewiß manche Schwierigkeiten bei der Rollenbesetzung; übrigens scheint man es für anständig gehalten zu haben, daß die Schüler sich bei Interpretation ihrer Rollen einer gewissen Zurückhaltung befleißigten und sich nicht wie Komödianten

---

Aufführung der Captivi die Wittenberger Studenten den Behörden der Stadt Torgau ihren Dank für die gastliche Aufnahme während der Pestzeit 1552—53 aussprechen, in den Prologi aliquot etc. s. u.

1) Zu den frühesten Vertretern dieser Ansicht gehört Brunfels, Catechesis puerorum, Frankf. 1529, Bl. 97. In der Disciplina et Doctrina Gymnasii Gorlicensis 1566 F 3b wird als ein weiterer Vorzug der Schulkomödien hervorgehoben, daß viele, die sonst nicht zum Lernen gebracht werden könnten, solo gestu et voce personarum in comoediis agendis capiuntur atque plus ex una actione, quam multis saepe praelectionibus observant.

2) Ähnliche Mahnungen in Zieglers Prolog zu den Regales nuptiae und in Schöppers Prolog zur Ovis perdita. Über Placotomus vgl. Buch VIII. Camerarius in seinem Prolog zu den Adelphi wendet sich gegen diejenigen, die den Darstellern pronunciationem rusticam vorwerfen und sagen „lepidos jocos a nobis depravarier". Vgl. Prologi aliquot, olim scenicis actionibus praemissi, exhibitis in academia Vitebergensis. Quibus adjuncti sunt recentes aliquot. Viteb. 1554 A 5 (Expl. in Halle a. S.).

3) Über letztere, nicht völlig beglaubigte Anekdote vgl. die Rabelais-Übersetzung von Regis II i, 165.

ins Zeug legten.[1] Wenn jedoch Knaust verlangt, man müsse den Schülern vorher den lateinischen Text genau erklären „ne psittaci more verba parum intellecta referant", so spricht er damit wohl eine allgemein anerkannte Forderung aus.[2]

Die Sitte der Schulaufführungen war indes noch nicht lange eingebürgert, als man begann, neben den alten lateinischen Komödien auch Komödien aus der heiligen Geschichte von zeitgenössischen Dichtern darzustellen. Schon 1537 haben wir in Hamburg ein Beispiel, daß in der Schulordnung Aufführungen von Stücken alter und neuer Dichter ausdrücklich zugelassen werden. In Straßburg mußte Sturm 1566 (s. o. S. 85) sich und seine Kollegen verteidigen, weil sie immer bloß terenzische Komödien aufführen ließen; sie wollten keine neuen Stücke von auswärtigen Lehrern geben, hofften übrigens, sich auch einmal mit etwas Selbstverfaßtem zeigen zu können. Und Colinus sah sich 1549 bei einer Aufführung von Plautus Miles gloriosus in Prag veranlaßt, im Prolog den Vorwurf zu widerlegen, daß anstatt einer frommen christlichen eine alte heidnische Komödie dargestellt werde, er rechtfertigt sich mit der Erwägung, daß man hier an der Quelle mehr für die Eleganz des sprachlichen Ausdrucks gewinnen könne; einen Hauptvorteil solcher Aufführungen erblickt er in der Einübung der selteneren plautinischen Wörter.[3]

Wenn wir auch im allgemeinen nur wenig von sittlichen und religiösen Bedenken gegen die Aufführungen hören, so ließen es sich doch die Verfasser religiöser Dramen nicht nehmen, in ihren Prologen und Widmungsschreiben den heiligen Stoff als einen besonderen Vorzug zu betonen; die Versicherung, daß keine Kuppler, Dirnen, leichtfertige Jünglinge und dergleichen vorgeführt werden sollen, sondern fromme und erbauliche Begebenheiten, kehrt hier bis zum Überdruß wieder. Mitunter betonen die Verfasser stolz ihr Christentum; Heinrich Pantaleon meint, wie Solon den Göttern dafür dankte, daß er Mensch und Athener war, so freue er sich, Christ und Basler zu sein. Dagegen lassen die humanistischen

1) So sagt z. B. Petrejus im Prolog zu seinen Suppositi, die Darsteller sollten „pronunciationem emendatam et expressam moderatis gestibus" zeigen. Nach Wehrmann, Aus Pommerns Vergangenheit, Stettin 1891, S. 107 bestimmte die Stettiner Schulordnung, daß die vorgeschritteneren Schüler die im Unterricht erklärten Komödien ohne schauspielerisches Gebahren, doch geziemend darstellen sollten.

2) Judicium D. Henrici Knaustii etc. S. 14 (hinter dessen Dido 1566).

3) Die Prologe des Colinus in d. Handschr. Wien 9910, Bl. 222f.

Dichter meist den Umstand unerwähnt, daß sie hinsichtlich der Stoffwahl auf die mittelalterliche Kunstübung zurückgreifen.[1] Allerdings verhielten sich auch die humanistischen Dichter den heiligen Stoffen gegenüber ganz anders als ihre Vorgänger. Die Aufführungen waren von den kirchlichen Festen losgelöst, somit war man an keine bestimmten Ereignisse aus der heiligen Geschichte gebunden, man konnte aus dem weiten Gebiet der biblischen Geschichte alten und neuen Testaments, die jetzt mit verdoppeltem Eifer studiert wurde, die Stoffe beliebig auswählen, ohne auf etwas andres als auf das dramatische Interesse der Begebenheit Rücksicht zu nehmen. Den lehrhaften Zweck, der im Mittelalter eine so bedeutsame Rolle spielte, haben die humanistischen Dichter natürlich gleichfalls im Auge behalten. Im Mittelalter stand jedoch die historisch-dogmatische Belehrung im Vordergrund, der Hinweis darauf, welche Bedeutung der dargestellten Begebenheit in dem großen Gesamtbild der kirchlichen Weltanschauung zukomme und welcher mystische Sinn sich hinter den Tatsachen verberge. Dergleichen kommt auch im neulateinischen Schuldrama vor, nicht nur katholische Dichter, wie Schöpper im Abraham und der Monomachia, Pape im Samariter betonen den „Sensus mysticus", auch der Protestant Diether läßt sich in seinem Joseph den Hinweis auf die Praefiguration nicht entgehn. Der moralische Nutzen ist jedoch fast immer mit der aufdringlichsten Deutlichkeit in den Vordergrund gerückt, auch aus gewagten Situationen suchen ihn die Dichter zu deduzieren.

Aber der Hauptunterschied gegenüber den religiösen Dramen des Mittelalters besteht in der klassischen Kunstform, die hier auf die Mysterienstoffe ebenso angewandt ist, wie sie Reuchlin für die Farce angewandt hatte. Der Stoff wird in fünf Akte eingeteilt, am Schluß jedes Aktes, gewöhnlich auch des letzten, steht ein Chor, der in den meisten Fällen in den eigentlichen Verlauf der Handlung nicht eingreift. Nur selten versuchen es die Dichter, einen engeren Zusammenhang herzustellen, so wird in Macropedius Lazarus am Schluß des ersten Akts von den Bettlern, die der hartherzige Reiche zurückgestoßen hat, ein frommer Psalm angestimmt und am Ende des Exodus des Laurimanus ertönt im Anschluß an den biblischen Text ein Danklied der geretteten Israeliten. Gewöhnlich knüpft der Chorgesang in den ersten Zeilen

1) Ziegler beruft sich in der Widmung vor seinem Ophiletes auf die Passionsspiele, Stymmel (vor dem Isaak) auf Gregor von Nazianz; dort auch eine ähnliche Phrase wie die oben erwähnte des Pantaleon.

an die dargestellte Handlung an, um sich dann in allgemeinen moralischen Betrachtungen zu ergehen, ohne den lyrischen Schwung der griechischen und ohne den Bombast der Senecaschen Chöre. meist etwas trocken und dürftig und dementsprechend auch nicht in volltönenden und kunstreich verschlungenen Strophengebäuden, sondern in Dimetern, Asklepiadeen oder phalaecischen Zeilen und wenn es hoch kommt in Sapphischen oder alkaeischen Strophen. Diese Chöre, die zum Teil mit den entsprechenden Noten überliefert sind, haben im wesentlichen den Charakter einer Zwischenaktmusik[1], die natürlich den unlateinischen Zuschauern besonders willkommen sein mußte. Doch wurden sie nicht als unerläßlicher Bestandteil einer Komödie betrachtet; im Acolastus z. B. fehlen sie. Im Dialog ist der Senar vorherrschend, je nach der verschiedenen Begabung und Sorgfalt der Dichter mit einem sehr verschiedenen Grade von Kunstfertigkeit gebaut. Wir stoßen bei den meisten auf weitgehende Lizenzen, manche scheuen auch nicht davor zurück, ein Wort in der Art auseinanderzureißen, daß der eine Teil ans Ende der einen, der andere an den Beginn der folgenden Verszeile zu stehen kommt.[2] Zu den besseren Verskünstlern gehört Sapidus, der uns selber seine Enthaltsamkeit „a nimis licentiosa libertate“ anpreist. Andere entschuldigen sich in Vorworten oder Nachworten wegen der untergelaufenen Lizenzen. So bittet Schöpper in seiner Voluptatis pugna den Leser um Verzeihung, daß öfters anstatt der Jamben und Spondeen Pyrrichien und Trochaeen stehn. Naogeorgus sagt in der Vorrede zu seinem Jeremias, er habe sich früher nach dem Muster des Plautus und anderer manche Freiheiten erlaubt, aber die Ausstellungen der hämischen Kritiker hätten ihn veranlaßt, diesmal strengere Verse zu bauen; dem dadurch entstandenen Zwange möge es der Leser zuschreiben, wenn ihm vielleicht die Diktion nicht gefalle.[3]

---

1) Laurimanus in der Vorrede zu seiner Esther meint, die tibiae seien als Ersatz für den fehlenden Chor eingeführt worden; „quid vetat igitur, cum tibiarum ratio nobis minime constet, ut chorum revocemus“. Eine musikgeschichtliche Betrachtung der Chöre enthält ein Aufsatz Liliencrons i. d. Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 6, 309ff.

2) Nicht viel besser ist es, wenn z. B. Schöpper im Ectrachelistes I. 1 sagt:

Eam si consequi desideratis ex
Toto corde (ut videmini) cavete ne
Quid amplius exigatis ab ullo quam quod a
Magistratu vobis injunctum est, ac decet.

3)

Sic ubi igitur fuerit molesta oratio
Strictis id imputato (quaeso) legibus.

Von ihrem Vorbild Terenz haben die neulateinischen Schuldramatiker aber auch die Kunst gelernt, den Senar mit andern Versarten, vor allem mit Septenaren und Oktonaren abwechseln zu lassen; viele unter ihnen haben mit entschiedenem Geschick den Oktonar zum Ausdruck lebendigerer und leidenschaftlicherer Bewegung angewendet, obgleich sie, entgegen der römischen Sitte, am Schluß ihrer Stücke fast immer den Senar wieder eintreten lassen. Auch zeigen nicht alle bei dieser Abwechselung der Metra das richtige Taktgefühl. Merkwürdig ist vor allem, daß neben den Terenzischen Versen die Skazonten selbst für ernste Szenen angewendet werden, so läßt Sapidus unglaublicherweise den Heiland am Grabe des Lazarus ein Gebet in Skazonten sprechen. Wenn Philicinus ein ganzes Stück in phalaecischen Versen dichtete, so ist das eine vereinzelte Abnormität. Aber auch die Prosadramen, die uns in der Frühzeit des Humanismus so häufig begegneten, gehören jetzt zu den Seltenheiten, doch haben Madirus und Placentius sich der Prosa bedient und man kann es nur bedauern, daß manche andere, denen man wohl anmerkt, wie sehr sie sich mit ihren Versen abquälten, sich nicht gleichfalls entschlossen, das lästige Joch abzuschütteln. Und zwar um so mehr, da es offenbar auch für den lateinischen Unterricht von übeln Folgen sein mußte, wenn die Schüler solche schlecht gebaute Verse auswendig lernten.

Eröffnet werden diese Stücke fast regelmäßig durch einen Prolog in Senaren, in dem der Dichter nach Terenzischer Art seine eigene Sache führt und natürlich auch die moralische Seite stark betont. Öfters finden wir auch zum Schluß einen Epilog, wohl in Nachahmung der Schlußworte, die in manchen plautinischen Stücken der Grex an die Zuschauer richtet, manchmal mit Anbringung des plautinischen Witzes, die Zuschauer könnten sich nun die Schlußwendung der Handlung schon selber denken. Von einigen Dichtern werden diese Schlußworte dem Calliopius in den Mund gelegt, der unbegreiflicherweise bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein sein Dasein gefristet hat. In Zieglers Infanticidium verkündigt Calliopius als Epilogsprecher, der Himmel werde die Schandtaten des Herodes bestrafen. Eine wunderliche Neuerung nahm man mit den Argumenten vor. Da die Dichter in ihren Ausgaben des Plautus und Terenz vor jedem Stück kurze versifi-

Schlimmer als die zahlreichen metrischen Verstöße ist die dürftige Trockenheit der Verse, wenn z. B. in Zieglers Infanticidium Herodes sagt: „Expecto quid novi meus servus ferat“ oder: „Regem novum non admittam, malim mori.“

zierte Inhaltsangaben fanden, meinten sie, ihre Stücke sollten diesen Bestandteil auch nicht entbehren und dichteten gleichfalls Argumente, die dann bei der Vorstellung gewöhnlich nach dem Prolog von einem Knaben vorgetragen wurden, der mit einem Kranz geschmückt die Szene betrat.[1]

Wenn man also von dem Chor absieht, der schon früher aus der Tragödie in die Komödie übernommen worden war, ist im neulateinischen Schuldrama die Versform wie die äußerlichen Linien des Aufbaues aus der römischen Komödie entlehnt. Das nämliche gilt für die Diktion; auch in den gehobenen und ernsten Partien ist nur wenig von einem Einfluß Senecas oder der griechischen Tragiker zu verspüren.[2] Man erkennt auf Schritt und Tritt, wie diesen Männern Sprache und Stil des Terenz eingedrillt worden war. Charakteristische Ausdrücke und sprichwörtliche Redewendungen aus seinen Komödien kehren fortwährend wieder, besonders beliebt waren z. B. die Phrasen: laterem lavare, nodum in scirpo quaerere, lupum auribus tenere u. a., die offenbar von den Zuhörern immer wieder als gute Bekannte begrüßt wurden. Wenn einer keinen Ausweg aus einer Verlegenheit weiß, wie z. B. Susanna im Garten, dann heißt es: inter sacrum et saxum sto, wenn einer gerade zu rechter Zeit herbeikommt: lupus in fabula. Wir hören sogar, wie der verliebte Alte in Birks Susanna das „homo sum, humani nil a me alienum puto“ sich aneignet und wie bei Crocus der keusche Joseph ein Wortspiel des liederlichen Chrysalus in den Bacchides auf sich bezieht.[3] Von sonstigen lateinischen Sprichwörtern war eins der beliebtesten „inter os et offam multa incidunt“, was u. a. Martha bei Sapidus anwendet, als sie von der schweren Erkrankung ihres Bruders Lazarus hört.

Doch haben sich diese humanistischen Dichter auch öfters bemüht, neue charakteristische Wendungen, namentlich auch neue Sittensprüche zu prägen, und wie viel Wert auf dergleichen gelegt wurde, zeigt sich daran, daß sehr häufig in den erhaltenen

1) Letzterer Umstand ergibt sich aus den Schlußworten von Camerarius' Prolog zur Aulularia (vor der Ricciusschen Ausg. 1569). Wir sehen daraus, daß die Recitation der Argumente auch bei Aufführungen römischer Komödien vorkam.

2) Eine Ausnahme bilden die Botenberichte in Macropedius' Lazarus, Zieglers Heli und Hannards Pornius, ferner die Stichomythien bei Naogeorgus und einzelne Phrasen bei Ischyrius, Ziegler u. a. Über Potiphars Weib und Phädra s. u. Eine Parodie des zweiten Chors der Erasmusschen Übersetzung der Iphigenia in Aulis in Macropedius' Asotus IV, 5.

3) Über dies Wortspiel vgl. Weilen S. 27.

Exemplaren die betreffenden Stellen unterstrichen sind, mitunter wurden sie auch schon im Druck besonders hervorgehoben. Man kann aber nicht sagen, daß die neulateinischen Dramatiker in dieser Beziehung sehr glücklich waren; kein einziger ihrer Sprüche hat sich als geflügeltes Wort lebendig erhalten, selbst nicht aus weit verbreiteten und viel gelesenen Werken. Eine Unart, die sich schon bei Gnapheus findet und sich später immer mehr einbürgerte, ist es, daß die Verfasser durch völlig unmotivierte Einmengung griechischer Brocken ihre Gelehrsamkeit zeigen. Dagegen sind die Dichter christlicher Dramen in den meisten Fällen nicht nur bestrebt, die Aneignung von Worten und Phrasen mit spezifisch heidnischem Charakter zu vermeiden, sie überwinden auch meist ihre philologischen Bedenken gegen die bei den klassischen Schriftstellern nicht vorkommenden christlichen Ausdrücke. So hat Macropedius bei all seiner gründlichen klassisch-philologischen Gelehrsamkeit doch auch sehr viele Worte aus dem Sprachschatz der Vulgata übernommen.[1] Philicinus erwähnt in der Widmung vor seiner Magdalena die „religionis nostrae vocabula“ als eine Freiheit, die er sich ebenso gestattet habe, wie die Synizesen und Diplasiasmen. Noch entschiedener ist Holonius im Widmungsschreiben vor seinem Legendendrama Lambertias. Er erklärt ausdrücklich, er wolle Worte wie edepol, ecastor usw. vermeiden und allen mürrischen Kritikern zum Trotz zur Bezeichnung neuer religiöser Begriffe und auch neuer Staatsämter neue lateinische Ausdrücke anwenden. Dagegen hielt man sich bei der Namengebung für die Personen der Dramen an die heidnischen Vorbilder; neben den Namen, die durch die heilige Geschichte überliefert waren, wimmelt es von solchen aus den Komödiendichtern. Besonders den Dienern hat man gerne terenzische Sklavennamen wie Dromo, Sanga, Geta beigelegt, schon in der Passionstragödie des Bartolomaeus Lochiensis (s. u. Buch III) treten die Henkersknechte unter solchen Namen auf und wenn in diesen Stücken einer gefangen gesetzt oder gezüchtigt wird, erscheinen gewöhnlich die plautinischen Lorarii. Öfters erfinden auch die Dichter nach dem Beispiel der Alten für ihre Personen neue charakteristische Namen[2], so erscheinen bei Macropedius die Weiber Cacolalia und Misandra, bei Grimald

1) Vgl. die Nachweise bei Hartelust, De dictione Georgii Macropedii, Diss. Utrecht 1902, S. 60ff.

2) Vgl. Donatus zu Adelphi 26; über die Namen bei Gnapheus und Stymmel vgl. E. Schmidt, Komödien vom Studentenleben S. 3.

die Pharisäer Philautus und Typhlus, bei Schöpper der Läufer Trochias u. a. m.

Neben allen diesen Eigentümlichkeiten des neulateinischen Dramas, die eine oft sklavische Abhängigkeit von den antiken Vorbildern bekunden, zeigt sich aber auch der Einfluß der mittelalterlichen Kunstübung. Daß das mittelalterliche Inszenierungssystem mit den getrennten Standorten von den früheren humanistischen Dramatikern vielfach beibehalten wurde, haben wir ja schon gesehen, und auch weiterhin ließen sich die humanistischen Dramatiker zunächst von den Regeln der Einheit des Ortes nicht anfechten.[1] Allerdings bedurften sie, die nur kleinere Abschnitte aus der heiligen Geschichte vorführten, keines so großen Schauplatzes und keiner so mannigfaltigen Standorte wie die mittelalterlichen Mysteriendichter, auch stand ihnen wohl in den meisten Fällen der szenische Apparat für die angemessene Ausschmückung der Standorte nicht zur Verfügung. Im einzelnen ist es sehr oft schwer, sich von der Inszenierung eine klare Vorstellung zu bilden, da in den Drucken sich fast nirgends Bühnenanweisungen finden. Bei den Aufführungen römischer Komödien und wahrscheinlich auch oft bei Aufführungen humanistischer Dramen hielt man sich an die Anordnung des Bühnenhintergrundes, die wir schon aus den alten Terenzausgaben kennen; besonders deutlich zeigt sich dies in der Übersetzung der terenzischen Hecyra von Muschler (c. 1530), wo schon im Personenverzeichnis bei jeder einzelnen Person bemerkt wird, in welches von den im Hintergrund befindlichen Häusern sie gehört, und der Prologsprecher diesen Sachverhalt nochmals einschärft, indem er die einzelnen Personen den Hörern vorstellt.[2]

---

1) Weiteres zur Geschichte der dramatischen Einheiten s. u. Buch III.

2) S. o. S. 6. Über den Ecyra-Prolog vgl. Exp. Schmidt S. 124ff. In einer handschriftlich erhaltenen deutschen Übersetzung des Acolastus von 1556 findet sich die Anweisung: „Eubulus Radtgeber gehet herfür aus seiner Scena"; vgl. Schmidt in den Analecta Germanica, Paul gewidmet (1906) S. 237. Ein weiteres Beispiel der Übertragung dieses Inszenierungssystems auf deutsche Aufführungen bietet das Spiel von Pyramus und Thisbe von Damian Türkis, wo es nach dem Prolog heißt (Publikation d. literar. Vereins 255, 164): „Der Ehrenholt neiget sich und gehet ab: vnnd die Persohnen all ein Ider in sein zellt". Von den Unwahrscheinlichkeiten, die sich öfters aus dieser Verlegung des Schauplatzes aus dem Innern der Häuser ins Freie ergeben, wird noch bei Besprechung des italienischen Lustspiels (Buch II) die Rede sein. Aber auch in Deutschland wurde damals diese Unwahrscheinlichkeit empfunden. So sagt Greff (vgl. Exp. Schmidt S. 151) in dem Vorwort zu seinem Osterspiel, dessen Schauplatz vor dem Haus liegt, in welchem die Jünger sich aufhalten:

Wie in diesem Fall, so wurden auch sonst manchmal die Stücke in der Weise inszeniert, daß gleich zu Beginn alle Schauspieler sich auf der Bühne versammelten,[1] wie dies im Mittelalter üblich war, doch kam es wohl auch vor, daß sie sich erst dann auf den Schauplatz begaben, wenn ihre Anwesenheit durch die fortschreitende Handlung erfordert wurde. In den Zwischenakten blieb die Szene leer; wenn in Grimalds Christus Redivivus die Grabeswächter zwischen dem dritten und vierten Akt ohnmächtig auf dem Boden liegen bleiben, so ist das eine Ausnahme. Dagegen kommt es öfters vor, daß die Handlung innerhalb eines und desselben Aktes nach mittelalterlicher Art von einem Standort zum andern überspringt, wie dies z. B. im ersten Akt des Acolastus der Fall ist, doch waren die Standorte offenbar in der denkbar einfachsten Weise ausgestattet und konnten mit Leichtigkeit während der Zwischenakte anders angeordnet werden. Wenn im Laufe eines Aktes die Handlung nicht wieder an denselben Ort zurückkehrte, an dem sie sich schon abgespielt hatte, wenn z. B. der Akt aus drei Szenen bestand, deren erste in einem Zimmer, die zweite auf einem Marktplatz, die dritte draußen auf der Landstraße spielte, dann brauchte man den Schauplatz nicht in Standorte einzuteilen, die Darsteller konnten jedesmal den ganzen Schauplatz einnehmen und dem Zuschauer überlassen, aus dem Zusammenhang des Gesprächs den Ort der Handlung zu erraten. Dagegen ist aus den Texten deutlich, daß mitunter der Schauplatz ein anderer wird, während sich noch die nämlichen Personen darauf befinden. In neuerer Zeit hilft man sich in solchen Fällen mit einer Wandeldekoration, im Mittelalter half man sich in der Weise, daß der Schauspieler rings um den Schauplatz herumging und dann sagte, er befinde sich nun in dem oder jenem anderen Lande. Das nämliche Auskunftsmittel begegnet uns auch im humanistischen Drama. Ziegler hat es wiederholt angewendet; in seinem Infanticidium III, 1 ziehen die Magier, vom Stern geführt, nach Bethlehem, am Schluß der Szene sehen sie, wie der Stern über einem Hause stehen bleibt. Ähnlich wird in seiner Nomothesia durch eine

„Was sie reden werden wolan Das müst alle Zeit so verstan Das es geschehen sey im haus. Das wirs nu agieren hieraus Das thun wir euwert halwen nur Das ihrs sold hörn und sehen hir".

1) Der Jesuit Bulengerius sagt in seiner archäologischen Abhandlung De theatro (1600) lib. I cap. 29: Putem tamen, quod hodieque fit, omnes actores, antequam singuli agerent, confertim et in turba in proscenium prodiisse, ut sui expectationem commoverent.

Wanderung auf der Bühne ein Weg von drei Tagen angedeutet. Auch der Fall kommt vor, daß die Handlung zugleich an zwei Orten spielt, und daß alsdann der Dialog in der Weise von einem Orte zum anderen überspringt, daß, während die Darsteller an einem Orte sich unterhalten, die am anderen Orte stille schweigen. Ein solches „interlocutoire" im Sinne der französischen Kunstsprache des Mittelalters (s. o. I 185) findet sich gleichfalls schon bei Gnapheus. In Akt V Sz. 5 des Acolastus befindet sich am einen Ende des Schauplatzes der verlorene Sohn, der ins Vaterhaus zurückkehren will, am anderen die beiden Alten, die von seinem Entschluß gehört haben und ihm entgegengehen wollen, zwischen ihren Dialog sind monologische Klagen des Sohnes eingeschoben.

Doch fehlt es unter den neulateinischen Dramatikern auch nicht an Rigoristen, denen diese Anbequemung an die mittelalterliche Praxis verwerflich erschien. So tadelt Crocus im Vorwort zu seinem Joseph diejenigen, die töricht und gegen alle Regeln der Alten mehrere Orte zugleich auf der Bühne darstellen, ohne Zweifel denkt er dabei auch an humanistisch gebildete Dichter.[1] Und noch 1609, in der Widmung vor seinem Paulus Naufragus rühmt sich Balthasar Crusius, er stelle nicht verschiedene Orte zugleich dar und dehne das Theater nicht aus wie eine Landkarte.

Um die Einheit der Zeit hat man sich in den meisten Fällen ebensowenig gekümmert, wie um die Einheit des Ortes, wenn auch jetzt, wo man nur kleinere Abschnitte aus der heiligen Geschichte darstellte, die Zeitausdehnung ebensowenig wie die Ortsausdehnung sich so weit erstreckte wie bei den Mysterien des Mittelalters. Macropedius gibt im Prolog zum Asotus ausdrücklich zu, daß die Darstellung auseinanderliegender Zeiten ebenso wie die auseinanderliegender Orte dem Gebrauch der gelehrten Dichter widerspreche, doch beruft er sich auf das Beispiel der Captivi des Plautus, wo bekanntlich eine der auftretenden Personen im Laufe des Stückes von Ätolien nach Elis reist und wieder zurückkehrt, eine Reise, für die ein Zeitraum von weit mehr als einem Tage erforderlich wäre. Auf dieselbe Autorität beruft sich auch Grimald in seinem Christus Redivivus und Laurimanus in seinem Exodus,

1) Non sic tolerari potest, ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium cogantur; qua in re per se absurdissima et nullo veterum exemplo comprobata nimium sibi hodie quidam indulserunt. Weniger streng ist Grimald, der über sein Verfahren im Christus redivivus bemerkt: „Loca item haudusque eo discriminari censebat, quin unum in proscenium facile et citra negotium conduci queant.

wo er die Geschichte des Moses von der Geburt bis zum Durchgang durchs rote Meer vorführt. Noch mehr Gewicht legt jedoch Macropedius und offenbar auch seine Kunstgenossen auf ein anderes Argument, daß nämlich solche Lizenzen notwendig seien, weil das Volk vor allem die Begebenheit anschaulich vorgeführt sehn wolle[1]; wir wissen ja, daß darauf vor allem die große Wirkung des mittelalterlichen Dramas beruhte. Und außerdem hebt er hervor, die Abweichung von den strengen Kunstregeln sei erforderlich im Interesse der wahrheitsgetreuen Darstellung der heiligen Geschichte. Wir sahen ja schon, daß die neulateinischen Dichter in ähnlicher Weise ihre Abweichungen vom Wortschatz der klassischen Latinität rechtfertigten.

Noch bemerkenswerter ist aber eine andere Annäherung an den mittelalterlichen Kunststil: die enge Verbindung komischer und tragischer Szenen. Gnapheus konnte bei dem Stoff, den er sich für seinen ersten Versuch wählte, den terenzischen Ton im wesentlichen festhalten. Für die Durchführung der ernsten Szenen war der Ton, den Terenz in den statarischen Szenen anschlägt, im wesentlichen ausreichend, aber der Dichter gibt selber zu, daß er an manchen Stellen einen tragischeren Ton anschlagen mußte, als es eigentlich die Regeln der Komödie gestatten. Dies war bei den meisten anderen biblischen Stoffen in noch höherem Grade der Fall, doch suchen diese Dichter nach Möglichkeit die herkömmlichen Figuren der Lustspielsklaven, Dirnen und Kuppler in ihre Stücke zu verweben. In manchen Stücken wird uns auch die stehende Figur der Narren (Morio) begegnen, und Sixt Birk hat sich in seinem Salomo die Gelegenheit nicht entgehen lassen, aus der volkstümlichen Literatur das komische Gegenbild des weisen Königs, den dummpfiffigen Marcolphus einzuführen. In den ersten Zeiten des biblischen Schuldramas finden wir auch keine Spur davon, daß man in solchen komischen Zusätzen eine Verletzung der Würde des heiligen Stoffs erblickt hätte; man verharrte in dieser Hinsicht zunächst noch auf dem mittelalterlich-naiven Standpunkt. Doch ist es charakteristisch, daß Macropedius im Prolog zu seinem Asotus die Zuhörer ermahnt, sie sollten ihr Augenmerk nicht zu sehr auf die komischen Partien richten, sondern auch auf den mystischen Sinn gebührend achten.

1) . . . cui non tam placet Quod in theatro logicon est quam deicticon. Ebenso betont auch Pantaleon, das Gesicht sei stärker als das Gehör. Im Prolog zu seinem Joseph sagt Macropedius: Nam maluit (velut et alias) populo rudi Sacram exhibere historiam ut accidit Quam exactius leges tenere comicas.

Die komischen Szenen belebte man auch gern mit allerlei aus dem Leben gegriffenen Zügen, und hier scheuten die gelehrten Dramatiker ebensowenig wie früher die Mysteriendichter vor einem Anachronismus zurück. Besonders gerne übertrugen sie Zustände aus der Gegenwart in die heilige Geschichte, wenn sich lehrhafte Satire daran anknüpfen ließ, so werden uns z B. die Prellereien der Wirte im Lande des Perserkönigs Ahasverus und die unmäßigen Saufgelage am Hofe des jüdischen Königs Sedechias vorgeführt. Außer dergleichen Anspielungen, die mitunter ganz hübsch herauskommen, begegnen wir auch oft Sprichwörtern aus dem deutschen Volksmund in geschickter lateinischer Umbildung, ein Gebrauch, dessen Berechtigung Sapidus im Prolog zu seinem Anabion ausdrücklich hervorhebt (s. u. S. 125).

So konnte man sich denn nicht verhehlen, daß diese neulateinischen Dramen in eine Mischgattung gehörten, die in den ästhetischen Regeln der Alten nicht vorgesehen war. Die meisten dieser Dramen werden auf dem Titel als Komödien bezeichnet. Einige, wie z. B. Naogeorgus, ziehen die Bezeichnung Tragödie vor; er wendet sich in dem Vorwort zu seinem Haman gegen diejenigen, die behauptet hätten, seine Tragödien hätten nichts Tragisches als den Namen, doch gesteht er selber zu, er habe allerlei Scherzhaftes eingemischt. Macropedius, der für sich selber die Würde eines Poeten bescheiden ablehnt (Aluta 25), wählt für seine Dramen gewöhnlich die neutrale Bezeichnung Fabula, Gnapheus spricht bei Gelegenheit eines seiner späteren Dramen, der Hypocrisis, nicht übel von der Thalia nostra, altero pede cothurnata. Aber offenbar war es den Dichtern ohne ein antikes Vorbild etwas unbehaglich, daher verfielen manche auf den Gedanken, die neue Gattung als Tragikomödie zu bezeichnen, ein Auskunftsmittel, das wir bereits aus Verardis Ferdinandus servatus kennen. Florens Christianus bezeichnet auch den Kyklops als Tragikomödie. Sapidus nennt seinen Lazarus redivivus (1539) wegen des erfreulichen Schlusses comoedia, meint aber, man könne ihn auch als tragicomoedia bezeichnen. Es sei eben nicht möglich, bei solchen Stoffen die Grenzen der aus dem Altertum überlieferten Gattungen einzuhalten. Auch Ziegler spricht von seinen „dramata tragicomica“, Grimald bezeichnet seinen Christus redivivus (1543) als „Tragica comoedia“, weil darin Trauer mit Freude untermischt sei, und Schöpper bezeichnet seine „Voluptatis et virtutis pugna“ als „actiunculam Mixtam, quam comicotragicam auctores vocant“.

Hinsichtlich des Umfangs der Dramen hat sich keine feste Norm herausgebildet. Am kürzesten sind natürlich die schwankartigen Spiele; die Aluta, die Macropedius in vier Tagen aufs Papier warf, umfaßt ca. 600 Verse. Auch Crocus im Joseph faßt sich sehr kurz (ca. 1000 Verse), der Acolastus zählt 1300, Stymmels Studentes ca. 1390, Birks Susanna 1840, Macropedius Hecastus ca. 1900 Verse, weit ausgedehnter sind, wie sich noch zeigen wird, die Dramen des Naogeorgus. Hinsichtlich der Personenzahl konnten die Schuldramatiker sich schon deshalb nicht an die klassischen Muster halten, weil sie so viele wie möglich von ihren Zöglingen beschäftigen mußten. Crusius, der mit seinem Paulus naufragus 1609 für Einführung eines strengeren Stils in das geistliche Drama zu wirken sucht, tadelt die Überzahl der auftretenden Personen als einen Hauptfehler des früheren Dramas. Bei Naogeorgus haben wir uns öfters — wie z. B. in der großen Bankettszene des Pammachius — neben den redenden eine größere Anzahl von stummen Personen auf der Bühne anwesend zu denken.

Aber trotz allen Übereinstimmungen mit der mittelalterlichen Kunstübung bleiben diese neulateinischen Dramatiker doch in erster Linie humanistische Poeten. Während bei den meisten mittelalterlichen Dramen der gänzliche Mangel aller literarischen Prätentionen die Kritik entwaffnet, treten hier im Gegenteil diese Prätentionen sehr stark hervor. In den Widmungsschreiben zeigt sich oft genug jene unerfreuliche Mischung von Anmaßung und falscher Bescheidenheit, die mit zu den charakteristischen Merkmalen der neulateinischen Poesie gehört; auf der einen Seite reden die Verfasser in den mannigfaltigsten Ausdrücken von der Unzulänglichkeit der eigenen Begabung, von der tenuis nostra Thaliola (Gnapheus, Zovitius), von ihren viriculae (Zovitius) und ihrem ingeniolum (Schöpper), auf der andern Seite wird selbstgefällig der glänzende Erfolg der Aufführung hervorgehoben und wie der Verfasser dem dringenden Verlangen nach Veröffentlichung seines Stückes unmöglich habe widerstehen können. Dann erhalten fast regelmäßig die mißgünstigen Nörgler, die Zoili, die Momi, die Sykophanten ihren Seitenhieb und der vornehme Gönner, dem das Büchlein gewidmet ist, wird aufgefordert, es gegen die giftigen Bisse dieser schlechten Menschen in Schutz zu nehmen.

Das Hervortreten des Individuums zeigt sich also jetzt auch auf dem Gebiete des Dramas als das unterscheidende Merkmal der neuen Zeit. Der Kunststil der mittelalterlichen Mysterien war unpersönlich, auch bei den wenigen Dichtern, von deren Charakter

und Lebensschicksalen wir etwas wissen, verschwindet ihre Physiognomie hinter ihrem Werke; wir sahen, daß dies selbst bei einem Lorenzo von Medici zutrifft. Jetzt treten uns aus den geistlichen Dramen Persönlichkeiten entgegen, wie der pedantische und dabei doch liebenswürdige Macropedius, der Heißsporn Naogeorgus, der strenge Rigorist Levin Brecht, und indem wir solche scharfumrissene Gestalten sich aus ihren Werken entwickeln sehen, erhalten diese ein Interesse, wie es in den mittelalterlichen Dramen fast gänzlich mangelt. Aber dieser persönliche Charakter der neuen dramatischen Literatur ist nicht in allen Fällen ein Vorzug. Eben weil die Mysteriendichter der früheren Zeit meist als Einzelindividuen ohne Bedeutung sind, lassen sie in ihren Werken um so reiner die mittelalterliche kirchliche Weltanschauung, dies imponierende, symmetrisch abgeschlossene Werk des menschlichen Geistes hervortreten. Auch die unbegabtesten unter ihnen interessieren uns als typische Vertreter einer großen geistigen Gemeinschaft. Die humanistischen Dramatiker dagegen müssen mit ihrem eigenen Werte zahlen, und wenn es zu allen Zeiten weit weniger große Dichter gab als mittelmäßige, so ist dies hier um so mehr der Fall, da ja die Schulmänner sehr oft von Amts wegen ihre Dramen verfaßten und trotzdem bei der Berufung in ihr Amt die dramatische Begabung natürlich nicht der ausschlaggebende Faktor war. Wenn unter diesen Umständen ein dramatischer Dichter auch dramatisches Talent besaß, so war das ein besonders glücklicher Zufall. So begegnen uns denn unter diesen neulateinischen Dramatikern sehr viele langweilige Gesellen. Auch diese sind immerhin an guten Mustern herangebildet, haben die Dichter des Altertums fleißig studiert, sie verstehen meist aus dem gewählten Stoff das Wesentliche hervorzuheben und können auch schon wegen der beschränkten Zeit, die ihnen zu Gebote stand, kein solches Übermaß von breiter Geschwätzigkeit entfalten. Außerdem werden sie nicht so leicht roh und geschmacklos, aber auch die naiven Ungeschicklichkeiten, die uns beim Lesen der mittelalterlichen Mysterien so oft ein behagliches Lächeln abnötigen, sind jetzt weit seltener. Bei den großen Mysterienaufführungen hatte sich der farbige Charakter des ausgehenden Mittelalters offenbart: er war allerdings häufig genug als geschmacklose Buntscheckigkeit erschienen, jetzt zeigt sich auch im Drama die mehr zum Ernsten, Trockenen, Farblosen neigende Grundrichtung der neuen Zeit; ein Hauptvorkämpfer der Reformation, Georg Major, stellt 1543 ausdrücklich die Forderung auf, die dramatischen Aufführungen

müßten jetzt einen würdigen und maßvollen Charakter annehmen, keinen „komödiantenhaften“ (!) wie in den Zeiten des Papsttums.[1] Dabei zeigt sich auch, wenn wir diese Schuldramen mit den theatralischen Versuchen der früheren Humanisten vergleichen, wie der Humanismus, zumal in Deutschland in dem Entwicklungsprozeß, den man passend als „Verschulung“ bezeichnet hat, das ihm ursprünglich innewohnende heidnische Element fast ganz verlor. Demgemäß treten, wie schon mehrfach angedeutet, die Moralisationen, die Ermahnungen zu sittlich-frommem Lebenswandel immer entschiedener hervor. In den spätmittelalterlichen Mysterien steht dieses Element sehr im Hintergrund — es sei denn, daß man die eindringlichen Ermahnungen zu pünktlicher Bezahlung des Zehnten hierher rechnen wollte; jetzt zeigt sich auf diesem Gebiete ein großer Eifer und es kommt vor, daß an solchen Stellen auch die Verfasser der trockensten und langweiligsten Machwerke uns durch einen etwas wärmeren und beredteren Ton für sich einnehmen. Daß freilich solche Moralisationen durchaus nicht immer imstande sind, die sittlich nachteiligen Wirkungen aufzuheben, die im Schauspiel durch die Darstellung des Lasters, selbst des bestraften Lasters entstehen können, dieser Gesichtspunkt wurde in späterer Zeit von theaterfeindlichen Rigoristen oft genug hervorgehoben. Doch fehlt es auch in unserm Zeitraum nicht ganz an solchen Stimmen. Der Dramatiker Sixt Birk bemerkte zu seinem Erstaunen, daß die Zuschauer viel mehr bei der Sache seien, wenn Susanna im Bade von den Greisen überrascht werde, als wenn sie auf dem Gang zur Richtstätte von ihren Kindern einen erbaulichen Abschied nehme, wenn Judith den Holofernes liebkose, als wenn sie im Bußgewand zu Gott bete, wenn Potiphars Weib den Joseph zum Ehebruch verführen wolle, als wenn der alte Jakob über die Hungersnot klage.[2] Ebenso ließ man sich damals nur selten durch die Erwägung anfechten, daß die Darstellung des Lasters auf das Gemüt der jugendlichen Schauspieler nachteilig wirken könne.[3]

* * *

1) In einem bei de Wette 5, 553 mitgeteilten Briefe spricht er von „actionibus gravibus et modestis, non histrionicis ut olim erant in papatu.“ Die Belegstellen, aus denen sich ergibt, daß Major diesen Brief verfaßte, bei Holstein S. 24.

2) Vgl. die Äußerungen Birks in seiner Ausgabe des Lactantius, Basel 1563, S. 373 aus Anlaß der Worte des Kirchenvaters „Libido aspectu maxime concitatur“; vgl. Joachimsohn in der Zeitschr. d. histor. Vereins für Schwaben und Neuburg 22, 187 ff.

3) Die Äußerung Nancels (Declamationes, Paris 1600, Anh. S. 39) „frequens imitatio transit in mores“ beruht wohl auf einem Gedanken des Petrus

Wenn wir nun das neulateinische Schuldrama in Rücksicht auf die dargestellten Stoffe betrachten, so ergibt sich als der wichtigste Unterschied gegen früher, daß für die großen zusammenhängenden Darstellungen der kirchlichen Weltgeschichte, wie sie früher im Osterspiel und vor allem im Fronleichnamspiel erschienen, auf dem humanistischen Theater kein Platz war. Macropedius hat in höherem Alter in seinem Adam etwas Derartiges versucht, aber offenbar wenig Beifall gefunden; er zeigt uns hier Adam und Eva nach dem Sündenfall als Zuschauer einer Reihe von Begebenheiten aus dem Alten Testament, wie das Opfer Isaaks und die Gesetzgebung auf dem Sinai; ein Genius erläutert dem ersten Menschenpaar diese Szenen und setzt die präfigurative Bedeutung auseinander, bis die Szenenreihe mit Verkündigung, Heimsuchung und Magnifikat abschließt. Eine ähnliche Szenenreihe, jedoch auf einem originelleren Grundgedanken beruhend, führt Macropedius in seiner Hypomone vor: Hypomone und Graphe trösten eine Reihe von Unglücklichen, wie Hiob, den blinden Tobias, den armen Lazarus, zuletzt auch eine Gruppe von armen Schülern, die über Hunger und Mangel an Büchern klagen, doch erscheint im letzten Akt Hiob geheilt, Tobias sehend, die armen Knaben beruhigt.

Das gewöhnliche Verfahren war aber doch, daß man einzelne zur dramatischen Abrundung geeignete Partien herausgriff. So behandelt Ziegler in seinem Protoplastes die Schöpfung und den Sündenfall. Er läßt Lucifer, Belial und Satan zu großen Beratungen ganz im Stil des mittelalterlichen Dramas zusammentreten, wobei die Teufel schon eine sehr genaue Kenntnis der Charaktereigenschaften des soeben erst geschaffenen Weibes an den Tag legen und Lucifer eine der wenigen wirklich gelungenen Sentenzen äußert: Rerum malarum facilis est persuasio. Für den Ausdruck des Schrecks nach dem verhängnisvollen Apfelbiß werden Senecasche Töne benutzt.

Weit merkwürdiger sind einige Dramen, die auf einem späteren Zusatz zur Geschichte des ersten Menschenpaares beruhen, nämlich wie Gott Vater den Haushalt Adams und Evas besucht und von deren Kindern die einen zu Königen, Priestern und sonstigen Würdenträgern, die andern zu Bauern, Arbeitern, Handwerkern und dergleichen bestimmt, eine Fabel, die die Ungleichheit unter den Menschen rechtfertigen soll. Die früheste bekannte Version

---

Ramus. Die merkwürdige Widerlegung derartiger Bedenken durch Goclenius (1604) wird öfters zitiert, u. a. bei Holstein S. 44.

dieser Fabel findet sich in den Eklogen des Baptista Mantuanus (ca. 1470), einem weitverbreiteten Werke, das auch in den Schulen viel gelesen wurde; im protestantischen Deutschland war die Fabel vor allem in der Version des Melanchthon (1539) beliebt; hier wird erzählt, wie Gott Vater mit den Kindern eine Katechisation anstellte und sie je nach ihren guten oder schlechten Antworten zu einem hohen oder niedrigen Stand bestimmte.[1] Sixt Birk behandelte die Geschichte von den ungleichen Kindern in seiner Eva (1539); er beruft sich auf Melanchthon als auf seine Quelle und hat sich ihm auch ziemlich genau angeschlossen. Der Theologe Selneccer in seiner Theophania, die er 1560 veröffentlichte, aber wie er in der Widmung an Kurfürst August von Sachsen sagt, schon acht Jahre früher gedichtet hatte, erwähnt Baptista Mantuanus als den ersten Erzähler der Fabel, sie sei schon öfters lateinisch und deutsch in Komödien behandelt worden. Bei Birk benutzt Gott Vater die Examenszene zu einer Warnung vor opinionibus adulterinis. Noch deutlicher hat Selneccer seinen lutherisch-orthodoxen Standpunkt in diese Szene hineingetragen, sein Kain sagt nicht nur wie derjenige Birks, er wisse nichts von einem künftigen Leben, er erklärt sogar ausdrücklich, daß die Vernunft die oberste Richterin und Lehrerin des Menschen sei. Daneben bekennt er sich in bezug auf die Prädestination ungescheut zur Lehre Calvins. Es bedarf keines Hinweises darauf, wie weit diese Lateinpoeten hinter Hans Sachs zurückbleiben, der die Tradition zu einem Meisterstück seines liebenswürdigen Humors umgestaltete.

Aus der Geschichte der Patriarchen war die Opferung Isaaks besonders geeignet, mit geringer Personenzahl und Zeitdauer und ohne besondern szenischen Aufwand in einem Schuldrama vorgeführt zu werden, und mit der Hauptsituation war bei genügsamen Zuschauern ein Rührreffekt leicht zu erreichen. So behandelten diese Begebenheit Schöpper (1551) in seinem Abrahamus tentatus und der Niederländer Sylvius in seinem Isaacus Xylophorus (1548, gedr. 1554), beide mit Hervorhebung der mystischen und präfigurativen Bedeutung Ein lebensvolleres Bild entwarf Stymmel in seinem Isaak (1579), den er nach seinem eigenen Geständnis im Prolog als ein vetus comicus dichtete, dreißig Jahre nachdem er im Prolog zu seinem erfolgreichen Jugendwerk, den Studentes versprochen hatte, er wolle nach dem Soccus auch

1) Zur Geschichte dieser Tradition vgl. besonders Bolte in den Publikationen des literar. Vereins 197, 403f.

den Kothurn anlegen; er bittet selber um Entschuldigung, weil er in der Zwischenzeit die Übung im eleganten Latein verloren habe und hofft, daß die suavitas argumenti mystici dafür Ersatz bieten werde. Die ersten drei Akte beschäftigen sich jedoch ausschließlich mit den vorhergehenden Ereignissen, vor allem mit dem Streit zwischen Isaak und Ismael; in Akt II, 3 schimpft und prügelt Sara den Ismael, weil er den Isaak verhöhnt habe. Erst die zwei letzten Akte führen die Opferung vor, die den Verfasser offenbar weit weniger interessiert, doch findet er zu Anfang des vierten Aktes einzelne ergreifende Töne, als Abraham in einem Monolog von dem göttlichen Befehl berichtet, den er in der Nacht erhalten hatte und seine Seelenqualen schildert.[1] Der Epilogus enthält nach der Hans Sachsschen Manier eine Aufzählung der Lehren, die sich aus dem Stück ergeben. Die Geschichte vom alten Isaak mit Jakob und Esau behandelt Schöpper in seinem Euphemus (1553). Er hat die größte Mühe, den Betrug als ein gottgefälliges Werk hinzustellen; sein Jakob sagt: „Ich tue zwar etwas, wovon ich nicht möchte, daß ein andrer es mir täte, aber wenn Gott es so will!“ Und Rebekka äußert ganz offen ihre Geringschätzung des alten Mannes. Die weitläufige allegorische Auslegung am Schluß ist kaum geeignet, ein solches schlecht gewähltes, unpädagogisches Thema zu rechtfertigen.

Die lange Reihe der Josephsdramen[2] wird durch Crocus eröffnet. Wir wissen schon, daß er ein Gegner der formlosen mittelalterlichen Inszenierung war und so konnte er natürlich nicht die ganze Geschichte Josephs vorführen; er beschränkt sich ausdrücklich auf die Ereignisse von der Versuchung durch Potiphars Weib bis zur Befreiung aus dem Gefängnis; bis zur Vermählung Josephs habe er, wie es in der Widmung heißt, die Handlung nicht ausdehnen können, doch habe er auch in dieser Beschränkung den Gesetzen der Komödie Genüge geleistet, indem er die Handlung zu einem glücklichen Ende führte. Wenn er trotzdem die übliche Zeitgrenze verletzt, so müssen natürlich die Captivi und der Hautontimorumenos als rechtfertigende Beispiele herhalten. Damit wurde die Liebesgeschichte der eigentliche Mittelpunkt des Dramas, Crocus suchte sie so lebendig und anschaulich zu gestalten, als dies die Rücksicht auf die jugendlichen Darsteller erlaubte; er selber erinnert an das Juvenalische „Maxima debetur puero reverentia“.

1) Et cúm jam videar vélle manum ádmovere et stringere
Gladiúm, mox aliúd suadet mihi Stórge et retrahít manum.

2) Vgl. Weilen, D. ägyptische Joseph etc. Wien 1887.

Zuerst ein kurzes Selbstgespräch des Dieners Mago, der sich über die Launenhaftigkeit seiner Herrin beschwert, sodann erscheint Sephirach selber, jagt nach einer kleinen Zankszene den Diener fort und macht uns dann in einem großen Monolog zu Zeugen ihrer Liebessehnsucht. Heute hofft sie endlich Josephs Herz zu erweichen; sie hat den ganzen Tag damit zugebracht, ihren Leib zu schmücken. Joseph tritt ein und es folgt die große Hauptszene — etwa zweihundert Langzeilen. Vergebens bestürmt sie ihn mit Bitten und Argumenten, es sei eine Pflicht des Mitleids, eine Pflicht des Gehorsams, sie zu erhören, Joseph hält ihr stets in klarer und wohlgesetzter Rede seine Gegenargumente vor, sie wird immer dringender, droht mit ihrem Zorn; er erwidert, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie sagt, es sei ja eine sehr gewöhnliche Sünde „um so ruhmvoller ist es, sie zu vermeiden"; wir werden es vor meinem Mann verheimlichen „aber nicht vor Gott", das Schönste, was er zu sagen hat, ist eine Umschreibung der biblischen Worte: quomodo ergo possum hoc malum facere et peccare in Deum meum. Allein gelassen ergeht sich Joseph in weiteren Betrachtungen: Abiít. Deum immortálem, ut insanúm est amare? próhibeat A mé deus tantam améntiam — — — Crocus unterscheidet also, den Andeutungen der biblischen Erzählung entsprechend, zwischen einer früheren Szene, wo das Weib vergeblich Joseph zu verführen sucht, und der großen Entscheidungsszene, doch wird letztere hinter den Schauplatz verlegt; gleich zu Beginn des zweiten Akts hören wir die weiblichen Hilferufe hinter der Szene, Joseph stürzt hervor und erzählt in einem Monolog das Geschehene. Am selbständigsten ist Crocus in der Szene, wo Sephirach und der betrogene Potiphar den vermeintlich überführten Joseph mit Vorwürfen überschütten; doch dieser beschränkt sich darauf, seine Unschuld zu beteuern, er will sein Geschick auf sich nehmen und die Schande seiner Herrin nicht verraten; nur in verhüllten Worten, der Verbrecherin allein verständlich, deutet er die Wahrheit an.[1] So wird er von den Lorarii ins Gefängnis abgeführt. Die Traumdeutung im Gefängnis fällt wiederum in einen Zwischenakt, im fünften Akt wird Joseph von dem begnadigten Mundschenken aus dem Gefängnis abgeholt und nimmt Abschied vom Kerkermeister, der zum Schluß das Plaudite an die Zuschauer richtet.[2]

1) III, 1. Sephirach: — — Ingrato hominé nihil Quicquám scelestius; nímio praestat mórtuum Quam ingrátum esse. Joseph: Istam cávi turpitúdinem.

2) Offenbar bezieht sich auf diesen Schluß der Tadel der „brevis et mutila catastrophe", den Willichius in seinem Kommentar zur Ars poetica (Straßburg

Der Erfolg des Crocus war so groß, daß auch der siebzigjährige, schon längst als lateinischer Schuldramatiker tätige Macropedius sich dem Einfluß seines jüngeren Landsmanns nicht entziehen konnte, als er 1544 seinen Josephus dichtete. Allerdings hat er die Grenzen etwas weiter gezogen, wenn er auch wie sein Vorgänger darauf verzichtet, das ganze Leben Josephs darzustellen „nam id artificio comico non competit." Er führt die Handlung bis zur Erhöhung Josephs durch Pharao und der Vermählung mit Asenath, wodurch er einen Abschluß in der üblichen Lustspielmanier gewinnt; auch entwickelt er innerhalb dieses Rahmens, seiner dichterischen Eigenart entsprechend, ein mannigfaltigeres realistisches Treiben. In den Liebesszenen zeigt er nicht ganz die keusche Zurückhaltung seines Vorgängers; er meint im Prolog, die wahrheitsgetreue Darstellung des unzüchtigen Weibes sei notwendig, um den keuschen Sinn Josephs zu zeigen. Schon im ersten Akt, als Potiphar vor dem Antritt einer Reise Joseph zum Hausverwalter einsetzt, spricht sein Weib Aegla die Freude über die Wahl dieses Stellvertreters in Worten aus, die gewiß nicht ganz harmlos gemeint sind. Sodann wagt sie den ersten Ansturm. Sie tritt zunächst mit zwei Mägden auf, denen sie befiehlt, das Schlafgemach köstlich zu schmücken und mit wohlriechenden Kräutern zu bestreuen, wie sie vorgibt, weil sie für den Abend die Rückkehr ihres Gatten erwarte. Wie bei Crocus, so verrät sie auch hier durch ihr heftiges und launenhaftes Benehmen gegenüber der Dienerschaft, daß sie ihr inneres Gleichgewicht verloren hat, und nachdem sie sich entfernt hat, zeigt sich in einem Gespräch zwischen den Mägden, daß diese die Ursache ihres wunderlichen Wesens sehr wohl erkennen. Bald darauf folgt die erste große Szene. Die Ehebrecherin läßt sich das alte Argument von den Pflichten der Nächstenliebe nicht entgehen (s. o. 1, 554); dann sucht sie auch ihr Verlangen als etwas durchaus Natürliches hinzustellen, doch bleibt ihr Joseph eine sachgemäße Widerlegung nicht schuldig, wobei der alte Hagestolz Macropedius nicht die geringste Ahnung davon hat, wie unzart er hier mit seiner täppischen Pedanterie die heikle Situation erörtert. Bemerkenswert ist jedoch, daß Joseph in diesem Akt (II, 1) die Ähnlichkeit seiner Lage mit der des Hippolytus gegenüber der Phädra hervorhebt, eine Ähnlichkeit,

1539, S. 4f.) gegen den Joseph eines gewissen Poetasters ausspricht, dem er außerdem auch die Abschweifung de fidelitate servorum erga dominos am Anfang vorwirft; einer der wenigen Fälle, daß ein Theoretiker auf das zeitgenössische Drama Bezug nimmt.

die bei manchen späteren Dramatikern in Entlehnungen der entsprechenden Situationen aus Euripides und Seneca noch deutlicher hervortritt.[1]

Nach der ersten Verführungsszene wagt Macropedius aber auch — im Gegensatz zu Crocus — die große scène à faire dieses Stoffes auf der Bühne darzustellen. Nach ein paar gleichgültigen Zwischenszenen tritt Aegla abermals auf (II, 7) und wiederholt noch leidenschaftlicher ihren Liebesantrag; Rede und Gegenrede folgen einander in kurzen, abgerissenen Sätzen; sie zerrt den Widerstrebenden am Mantel „ad gaudium trahendus es?"; er flieht, sie ruft die Diener herbei. Später erscheint dann wie bei Crocus das Ehepaar und überhäuft den unschuldigen Joseph mit Vorwürfen. In der breiten Vorführung der weiteren Begebenheiten geht jedoch Macropedius seine eignen Wege, wir sind Zeugen der Traumauslegungen im Gefängnis und am Hofe des Pharao, wir sehen wie Joseph als Salvator mundi im Triumph umhergeführt wird und wie Potiphar, der schon früher Verdacht geschöpft hatte, in einer erregten Szene seine Frau zwingt, ihre Schuld zu bekennen, wie Joseph dann ihnen beiden am Thron Pharaos großmütig verzeiht und Pharao ihn mit Asenath verlobt, die hier der Tradition entsprechend als Tochter von Josephs früherem Dienstherrn erscheint. Der ganze Verlauf dieser Begebenheiten wird nach Macropedius' Art mit reichlicher Einmischung von Nebenpersonen und allerlei charakteristischen einzelnen Zügen vorgeführt. Die Dienerschaft im Hause Potiphars tritt hier noch mehr als bei Crocus hervor, der fromme Joseph findet Gelegenheit seinen Charakter zu entwickeln, indem er Knechte und Mägde in den Lehren seiner Religion unterrichtet. Er hat sie schon so weit gebracht, daß sie an Serapis und Isis nicht mehr glauben. Auch Asenath, die Tochter des Hauses beteiligt sich an diesen frommen Gesprächen und setzt Joseph in Verwunderung durch ihr Verständnis für die Lehre von der Dreieinigkeit; ihre Neigung zu ihm äußert sich schon darin, daß sie nach der Mantelszene ihre Mutter bittet, sie möge doch dem Fremdling diesen impulsus libidinis verzeihen!

In Deutschland, wo die biblische Begebenheit so oft in der Volkssprache behandelt wurde, sind in diesem Zeitraum auch zwei lateinische Josephdramen erschienen. Das eine, von dem Augsburger Schulmann Diether (1544) schließt sich in den Potiphar-

1) S. u. Auch Stiblinus in seiner Euripides-Ausgabe (Basel 1562, S. 203) betont die Verwandtschaft der beiden Situationen. Weilen will bereits bei Macropedius einen Anklang an Senecas Phädra (608f.) erkennen.

szenen im wesentlichen an Crocus an, doch erstreckt sich bei ihm die Handlung von Josephs Verkauf bis zu Jakobs Ankunft in Ägypten; er braucht auch zu diesem Zweck eine große Bühne nach mittelalterlicher Art, auf der die Brüder Josephs zu Pferd erscheinen können, und die Darstellung ihrer Erlebnisse in Ägypten wird durch einen Klagemonolog des zurückbleibenden Jakob unterbrochen, offenbar lag Ägypten auf der einen, Kanaan auf der andern Seite des Schauplatzes (vgl. V, 4. Schluß). Auch die jenseitige Welt greift in die Handlung ein: als Joseph nach dem Angriff auf seine Unschuld aus dem Haus hervorstürzt, erscheinen ihm die Engel Gabriel und Michael und sprechen ihm Trost zu. Und diese lange Reihe von Ereignissen wird noch mehr ausgedehnt durch redselige Moralisationen, die sich in den harten und ungelenken Versen doppelt kümmerlich ausnehmen. Etwas besser sind schon die Adelphopolae des Martin Balticus (1556)[1], die gleichfalls die ganze Geschichte Josephs umfassen und namentlich bei der Schilderung des alten Jakob ausführlich verweilen. In die Potipharszenen hat er ein neues dankbares Motiv aus den Phaedra-Tragödien eingeführt: der unglücklich Liebenden steht eine Vertraute zur Seite; wie in Euripides' Hippolyt ist sie besorgt über das veränderte Gebaren und Aussehen der Herrin und fragt sie, welches geheime Leiden sie bedrücke. Doch ist es hier wie in der biblischen Erzählung die Herrin selber, die dem Jüngling ihre Liebe gesteht; nachdem er sich unter Beteuerungen der Treue gegen seinen Herrn entfernt hat, erklärt das Weib, sie sei nun einmal bloßgestellt und wolle jedes Schamgefühl abwerfen und darauf erfolgt die Entscheidung. Balticus ist also der Hauptszene nicht aus dem Weg gegangen. Allerdings sind in der ganzen Szenenreihe die Reden und Gegenreden zu lang geraten und wechseln nicht häufig genug. Dafür schwingt sich aber Joseph im kritischen Augenblick zu einer sententiös zugespitzten Phrase empor: Tunicam tene, mihi castitas est carior.[2]

Die Darstellungen der Geschichte des Moses im Exodus des Laurimanus (1562) und in Zieglers Nomothesia (1547) wurden schon erwähnt als Beispiele, wie in manchen dieser Dichtungen über

1) Über den Verfasser vgl. die Monographie von Reinhardstöttner, Bamberg 1890.

2) Ähnlich sagt Joseph schon bei Crocus: Vestem amisi, pudorem sed mecum extuli; und bei Macropedius: — Tene improba hoc pallium, quo salva sit mihi castitas. Diese Antithese wird wohl aus der theologischen Literatur stammen.

räumliche und zeitliche Entfernungen hinweggesetzt wird, Laurimanus verwendet in den Schlußworten die Bedrückung der Israeliten durch Pharao zu einem Hinweis auf die Bedrückung der Kirche in gegenwärtiger Zeit durch die Häretiker.[1] Und ähnlich gaben auch andere Dichter den alttestamentlichen Stoffen eine Beziehung auf die Zeitereignisse, die ihnen zunächst am Herzen lagen. Der Züricher Geistliche Gualtherus dramatisierte 1549 die Geschichte von Nabal und dem verfolgten David und meinte, diese Begebenheit könne denjenigen Trost gewähren, die des Glaubens wegen verfolgt seien; bei den Dramen von wunderbarer Errettung aus Kriegsnot, wie Goliath (Schöpper) oder Judith (Birk) mußte der Gedanke an die drohende Türkengefahr nahe liegen[2], auch die Schicksale Simsons sollen nach Hieronymus Ziegler die Hoffnung auf Vergeltung und Sieg gegen die Türken neu beleben. In einem anderen Sinne verwertet Andreas Fabricius die Geschichte Simsons in einer Tragödie, die 1568 von den Jesuiten in München zur Hochzeit des bayrischen Thronfolgers aufgeführt wurde, Dalila gibt hier Anlaß zur Polemik gegen die Ehe mit Andersgläubigen. Ebenso zeigt sich Fabricius in seiner Tragödie vom Götzendiener Jerobeam als eifriger Vorkämpfer der Gegenreformation. Und auf protestantischer Seite trat Naogeorgus mit seinem biblischen Drama Hieremias hervor; er veröffentlichte es 1551, also mehr als zehn Jahre nachdem die leidenschaftlichen, allegorisch-polemischen Kampfdramen erschienen waren, die seinen Namen weit über die ganze protestantische Welt getragen hatten. Der Hieremias ist aus der Stimmung heraus entstanden, in welcher sich der Dichter befand, als er wegen seiner heftigen Opposition gegen das Interim seine Stelle aufgeben mußte und ruhelos umhergetrieben wurde.[3] In der Widmung an Herzog Christoph von Württemberg erklärt er ausdrücklich, er habe sich deshalb den Propheten als Tragödienhelden gewählt, „quod multa carpat, quae etiam inter nos sunt communia.“ Er bedient sich hier eines Kunstgriffs der protestantischen Polemik, für den uns die alttestamentlichen Dramen in der Volkssprache noch zahlreiche Beispiele liefern werden, daß er nämlich den Kultus Baals und der heidnischen Götzen in seiner Schilderung dem römisch-katholischen Kultus annähert; so sucht der Prophet

1) Die Moscholatria (Anbetung des goldenen Kalbs) von dem Niederländer Laevinus Pontanus (1559) kenne ich nicht; über den Verf. vgl. Roersch in der Biographie nationale s. v.

2) Vgl. hierüber Spengler i. d. Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 41, 443ff.

3) Zur Literatur über seinen Lebenslauf s. u.

den Hirten Malchion, der dem Herdengott Carchanus opfern will, mit den protestantischen Argumenten gegen den Heiligenkultus eines Besseren zu belehren. Dann hören wir auch, wie die Teufel sich über die Prozessionen und Bittgänge freuen, mit denen die Bewohner Jerusalems die babylonische Kriegsgefahr abwenden wollen; es zieht eine Prozession von Weibern über die Bühne, die der Regina coeli ein Peplum bringen. In der Gestalt des Propheten zeichnet der hitzige Streittheolog in energischen, großen Zügen das Ideal des unerschrockenen Predigers, das ihm selbst vorschwebte; auf die Mahnungen seines Begleiters Baruch erwidert Jeremias, er könne nicht in milderem Tone reden, die Eingebungen des heiligen Geistes dürfe er nicht abschwächen. Am glänzendsten entfaltet er seine Beredsamkeit, als er im dritten Akt am königlichen Hof erscheint, dessen Verderbnis mit den üblichen satirischen Zügen ähnlich wie in Naogeorgs Haman geschildert ist; nach einer Reihe von vorbereitenden Szenen dringt er durch die geldgierigen Türhüter hindurch zum König vor, dann wiederholt er seine Strafpredigt vor den Priestern, die ihn durch entrüstete Zwischenrufe unterbrechen, bis er, getreu dem biblischen Bericht, mit den Worten schließt: Der Herr wird euch zerschmettern, wie ich diesen Topf zerschmettere. Nun wird er mit Schmähungen und Schlägen überhäuft und gefesselt abgeführt, doch in demselben Augenblick kommt ein Bote mit der Nachricht, die Babylonier seien vor die Stadt gerückt und alle rüsten sich zur Verteidigung: ein Aktschluß in großem Stil.

In der bescheideneren Schulsphäre bewegt sich der Heli von Hieronymus Ziegler (1543), hier ließ sich die Tendenz der Schul- und Knabenspiegel bequem mit dem biblischen Stoff vereinigen, und wenn auch Ziegler hier seine gewöhnliche Weitschweifigkeit entfaltet, so macht doch die Berührung mit den eigenen Interessen den Pedanten in diesem Fall etwas lebendiger als gewöhnlich. Wenn der würdige Joachim die ungeratenen Söhne des Hohenpriesters bei ihrem Vater verklagt und diese in der folgenden Szene sich herausreden, so wollte der Dichter vermutlich die Eltern der Schüler vor allzu großer Leichtgläubigkeit in derartigen Fällen warnen. Doch auch in den letzten Szenen, wo das unaufhaltsam sich vollziehende Schicksal der Familie Elis vorgeführt wird, kam die tragische Natur des Stoffes mehr als sonst dem Dichter entgegen.

In anderen alttestamentlichen Stücken fehlt eine solche Tendenz. Der Niederländer Zovitius veröffentlichte schon 1533 seine Ruth,

doch wußte er den Stoff nicht anders zu beleben, als indem er die episodischen Rollen zweier Vagabunden einfügte. Johannes Lorichius, Professor in Ingolstadt, dramatisierte die Geschichte des Hiob[1] mit ziemlich genauem Anschluß an den biblischen Text, der ganze vierte Akt wird durch Reden der Freunde und die Erscheinung Jehovas ausgefüllt, wobei die Schilderung des Behemoth und des Leviathan dem versgewandten Dichter ganz gut geraten ist. Birk in seiner Sapientia Salomonis faßte einige Hauptpunkte aus der Regierung des Königs zusammen, in der Darstellung des Prozesses zwischen Tecnophone und Tecnophila zeigt er seine Vorliebe für breit ausgeführte Gerichtsszenen. In Evrards Salomo (s. o. S. 78) stehen gleichfalls die beiden Dirnen im Vordergrund der Handlung, auch wird uns dort vorgeführt, wie ein Bürgersmann Menedemus sich über die unangenehme Nachbarschaft dieser Weiber beschwert und ihre Entfernung auf gerichtlichem Wege durchsetzt.[2] Ein dürftiges Machwerk ist der Daniel in der Löwengrube von Martin Balticus.

Besondere Erwähnung verdienen die Dramen von Esther. Hier war eine spannende Handlung dargeboten, auch ist anzuerkennen, daß die lateinischen Dramatiker die grotesken und abstoßenden Züge in diesen Haremsintrigen abgeschwächt oder ganz ausgelassen haben. Sie benutzten auch die apokryphen Stücke in Esther, die ihnen willkommen sein mußten, wenn sie das religiöse Element betonen wollten; in dem kanonischen Buch wird bekanntlich der Name Gottes überhaupt nicht erwähnt.

Von maßgebender Bedeutung wurde die dramatische Behandlung dieses Stoffes durch Naogeorgus (Hamanus 1543). Schon der Titel zeigt, daß Naogeorgus den Vertreter des bösen Prinzips in den Vordergrund rückte, ebenso wie er in seiner Dramatisierung der Passion Judas als die Hauptperson erscheinen läßt, ein Verfahren, das durchaus seiner polemisch-satirischen Natur entspricht. Und der Zusatz auf dem Titelblatt „Tragoedia nova, sumpta e Bibliis, reprehendens calumnias et tyrannidem potentum“ zeigt, gegen wen die Satire besonders gerichtet ist. Daß ihm hieraus schon vor der Drucklegung Unannehmlichkeiten erwuchsen, scheint aus der Widmung hervorzugehen, doch kann er sich u. a. darauf berufen, daß

1) Gedr. 1542, Neudruck von E. Schroeder im Marburger Universitätsprogramm von 1897; über den Verf. vgl Paulus im Katholik 1894 I, 525.

2) Birks Salomo erschien 1547 in Bd. II der Oporinusschen Sammlung; Evrards Salomo kenne ich bloß durch die Mitteilungen bei Faguet S. 64.

auch Enea Silvio Piccolomini, der doch selbst ein Aulicus war, die miseria aulicorum beschrieben habe. Ebenso wie Crocus in seinem vorbildlichen Josephdrama hat auch er die Fülle des überlieferten Stoffs beschränkt; sein Stück beginnt nachdem Vasthi schon verstoßen und Esther zur Königin erhoben ist, und so kann er in der Widmung auch noch den andern Vorwurf seiner Feinde zurückweisen, daß er die Bigamie vorführe. Mardochäus' Traum von den zwei Drachen wird in der ersten Szene erzählt, dadurch erhält der Dichter Gelegenheit, gleich zu Anfang ein herkömmliches Tragödienmotiv anzuschlagen. Dann aber hat der Dichter die Hauptperson, die so furchtbar tragisch endet, in befremdlicher Weise mit komischen Zügen ausgestattet; die Szene, in welcher der eitle Haman mit seinem Parasiten Carphologus auftritt, erinnert deutlich an die Szene zwischen Thraso und Gnatho im Eunuchus des Terenz, und wie die prahlerischen Soldaten der Komödie, so ist auch er von seiner Unwiderstehlichkeit beim schönen Geschlecht überzeugt; er wähnt sogar auf Esther Eindruck gemacht zu haben. Nachdem er den Blutbefehl gegen die Juden ausgewirkt hat, erscheint er gar in betrunkenem Zustande auf der Bühne. Der Parasit Carphologus bestärkt ihn in allen seinen Torheiten, während ein zweiter feinerer Parasit Physotas seine Bedenken wegen des Ausgangs nicht unterdrücken kann. Im übrigen verläuft die Haupthandlung im Anschluß an die biblische Erzählung; doch ist noch eine Zwischenhandlung dazu erfunden: zwei Babylonier haben am Hof ein Anliegen, der trinkgeldgierige Pförtner will sie aber nicht vorlassen und auch von dem habsüchtigen Haman werden sie schlecht behandelt. Ihre Bitten und Klagen ziehen sich durch das ganze Stück, und diese Szenen geben zu allerlei scharfen Bemerkungen über das Hofleben Anlaß, doch wird nach Hamans Sturz ihre Angelegenheit dem redlichen Mardochäus übergeben. Merkwürdig sind auch ihre Klagen über die Prellereien der Gastwirte; man erkennt deutlich, wie hier der rastlos umhergetriebene Unruhgeist Naogeorgus auf Grund eigener Erfahrung sein Herz ausschüttet. Unabhängig von Naogeorgus sind mehrere niederländische Lateinpoeten mit Estherdramen hervorgetreten, die kein besonderes Interesse darbieten: Philicinus, der seine Esther schon 1544 gedichtet hatte, aber erst 1563 den alten Ladenhüter im Druck erscheinen ließ und dem Bischof Gerhard von St. Omer widmete; er legte in der Widmung großen Wert auf die Präfiguration und vergleicht Esther mit der Jungfrau Maria; sodann Eutrachelius (1549), der auf die seltsamste Art die Geschichtsweisheit, die er aus profanen Autoren

geschöpft hat, mit der biblischen Erzählung verquickt[1], endlich Laurimanus, der Schüler und Nachfolger des Macropedius, der mit seiner Esther (1560) seine dramatische Laufbahn eröffnete.

Die Geschichte der Susanna, die uns im volkssprachlichen Drama sehr häufig begegnet, tritt im lateinischen zurück, Birk hat seine Susanna erst deutsch, dann lateinisch gedichtet. Weit mehr Geist und Leben offenbart sich in der Susanna des Dominikaners Placentius, eines Zöglings der Brüder vom gemeinsamen Leben im Herzogenbusch.[2] Hier ist die Handlung in etwa fünfhundert Zeilen zusammengedrängt; der Überfall im Garten mit dem raschen Wechsel der Rede, mit den sich überstürzenden Schmeichelworten und Drohworten der beiden Greise ist keinem unter den vielen Susanna-Dramatikern so vortrefflich gelungen.

Unter den neutestamentlichen Stoffen bevorzugte man jetzt vor allem die Gleichnisse; die im Mittelalter fast gar nicht dramatisiert worden waren. Hier waren Stoffe gegeben, die sich leicht zu einem nicht allzu langen Theaterstück abrunden ließen; die, weil sie nicht zur heiligen Geschichte selber gehören, freien Spielraum für allerlei Zusätze gewährten und ohne Verletzung der historischen Treue so dargestellt werden konnten, als ob es sich um eine zeitgenössische Begebenheit handelte. Gnapheus hat sich in dem Drama, das der neuen Richtung die Bahn brach, sogleich den dankbarsten Stoff unter den neutestamentlichen Gleichnissen ausgesucht. Wir wissen jedoch, daß dieser Stoff damals in der Luft lag. Macropedius hatte seinen Asotus etwa zwanzig Jahre vor dem Acolastus gedichtet, das deutsche Prodigusdrama des Burkhard Waldis war schon 1527 aufgeführt worden, außerdem erwähnt Gnapheus selber im Vorwort eine nicht mehr erhaltene (dramatische?) Behandlung dieses Stoffes durch den Arzt Reyner Snoy, die er indes bloß vom Hörensagen kannte.[3] Auch haben schon die mittelalterlichen Bühnendichter, die sonst die Parabeln

1) Vgl. die Inhaltsangabe bei Schwartz, Esther im deutschen und neulateinischen Drama 1894, S. 188ff. Ebenda S. 139ff. der merkwürdige Nachweis, daß Naogeorgs Haman um 1575 in einem handschriftlich erhaltenen Münchener Jesuitendrama sehr stark benutzt wurde. Als ein weiteres Zeugnis für das Ansehen, das Naogeorgs Drama genoß, sei auf den Bericht des Johann Ludwig Fabricius, Opera ed. Heidegger (1698) S. 208 über eine Aufführung in Heidelberg hingewiesen, vor welcher wie durch ein Wunder ein drohender Regen sich verzog. Über Rouillets Aman vgl. Buch III.

2) † 1548. Über sein Leben vgl. Quétif u. Echard 1, 134.

3) In der Antwerpener Ausg. von 1555 fügte Gnapheus noch hinzu, diese Bearbeitung sei „dictione plane soluta metro“ abgefaßt gewesen.

vernachlässigten, sich gerade mit dieser beschäftigt, außer dem halb dramatischen Courtois und der italienischen Rappresentazione von Castellani ist vor allem ein sehr beliebtes und oft aufgelegtes französisches Drama aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu erwähnen. In allen diesen Stücken zeigen sich bei Schilderung des Weltlebens des verlorenen Sohnes gemeinsame Züge: er wird in einem liederlichen Hause von Dirnen umschmeichelt, dann im Glücksspiel betrogen, seines Geldes und seiner Kleidung beraubt und endlich auf die Straße gesetzt. Wenn wir bei Gnapheus und Macropedius deutliche Anklänge an diese Darstellung finden, so wäre es wohl denkbar, daß ihnen eine niederländische Bearbeitung des französischen Dramas bekannt war, über deren Entstehungszeit allerdings nichts Näheres feststeht, doch reicht sie offenbar noch ins 16. Jahrhundert zurück. Aber die obige Reihe von Ereignissen aus dem Weltleben war auch schon längst außerhalb des Dramas durch die Tradition fixiert; sie war durch zahlreiche bildliche Darstellungen[1] und wohl auch durch die volkstümlichen Prediger verbreitet; aus dieser Tradition sind vermutlich die Übereinstimmungen zwischen Burkhard Waldis und den lateinischen Dramatikern zu erklären.[2] Durch die breite Vorführung dieser Szenen erhielten die Prodigusdramen neben der eigentlichen Lehre der Parabel noch eine weitere lehrhafte Tendenz, die Warnung vor liederlicher Gesellschaft.

Unter allen biblischen Stoffen war keiner so geeignet wie dieser, mit den Kunstmitteln der römischen Komödie dargestellt zu werden. Daß Gnapheus im ausgedehntesten Maße mit Terenzischen, zum Teil aber auch mit Plautinischen Effekten operierte, haben die zeitgenössischen Humanisten natürlich bemerkt und ihrer

---

1) Mâle, l'art religieux du 13. siècle en France (Paris 1898) S. 261 f. bespricht bildliche Darstellungen der Parabel in fünf französischen Kirchen; sie entsprechen genau der erwähnten Szenenreihe. Hierauf sind wahrscheinlich auch die analogen Szenen in den französischen Moralitäten „Bien avisé" und „Homme juste" zurückzuführen.

2) Spengler, der S 165 ff die Abhängigkeit des niederländischen Stücks vom französischen nachweist, hat im übrigen den Sachverhalt nicht ganz richtig erkannt. Er hat nach den Worten „translaté du latin en français" auf dem Titel des ihm nicht im Original vorliegenden französischen Stücks vermutet, daß es nach einem lateinischen Drama bearbeitet sei. Aber gleich nach diesen Worten heißt es auf dem Titel weiter „selon le texte de l'évangile", und Petit de Julleville (Répertoire S. 59) hat überzeugend nachgewiesen, daß die Worte sonach nichts anderes bedeuten als eine dramatische Bearbeitung auf Grund des Vulgatatextes.

Denkungsweise entsprechend dem Verfasser daraus keineswegs einen Vorwurf gemacht. Prateolus in seinem Kommentar zum Acolastus betrachtet es als seine Hauptaufgabe, die Entlehnungen darzulegen; sie seien so zahlreich, daß, wer den Acolastus gründlich studiert habe, die römischen Komiker viel leichter verstehen werde. Abgesehen von den zahlreichen Phrasen und Witzworten, die Gnapheus sich von seinen Vorbildern aneignete[1], konnte er auch für den Gesamtton von ihnen lernen; der Schmerz des alten Vaters und überhaupt die Vorgänge im väterlichen Hause konnten vortrefflich in statarischen, die liederlichen Streiche des Sohnes und die Ausbrüche seiner Verzweiflung in motorischen Szenen behandelt werden. Wenn dem betrübten Vater Pelargus ein treuer Berater Eubulus zur Seite steht, so ist das vielleicht ein Nachklang aus dem alten französischen Stücke, wo der Ami de bonne foi beim Vater als Fürsprecher für den Sohn erscheint, aber der Ton in den Szenen zwischen den beiden Alten ist dem Terenz entlehnt; die Gegensätze zwischen dem strengen Vater Demea und dem liberalen Onkel Micio in den Adelphi, zwischen Vater Menedemus im Hautontomorumenus, den schweres Familienunglück niedergebeugt hat, und dem alten Nachbar Chremes, der sich ihm mit tröstlichem Zuspruch nähert, hat Gnapheus mit entschiedenem Geschick für die biblische Parabel verwertet, sowohl in der Expositionsszene, als auch weiterhin im Laufe des Stückes, wo der Schauplatz mehrmals wieder ins Vaterhaus verlegt wird, bis endlich der reuige Sohn zurückkehrt. Vom älteren Bruder ist bei Gnapheus überhaupt nicht die Rede, während sich die andern Dichter von Prodigusdramen den wirksamen Gegensatz der Brüder nicht entgehen ließen.

Aber auch für das wüste Leben des Sohnes auf der Wanderschaft konnte Gnapheus sich seine Inspirationen aus Terenz holen, vor allem aus dessen leichtfertigster und ausgelassenster Komödie, dem Eunuchus. Der zweite, dritte und vierte Akt sind fast ganz mit dergleichen Szenen angefüllt. Da erscheint zunächst der heruntergekommene Pantolabus, dem der schlaue Pamphagus das schöne Parasitenleben anpreist — wie Gnatho im Eunuchus II, 2 — und ihn in die Geheimnisse seiner Kunst einweiht; Acolastus tritt zu ihnen; sie umschmeicheln den Gimpel und führen ihn zum

1) Eine gute Zusammenstellung der entlehnten Phrasen bei Bolte. Der Praef. 2. 20 erwähnte Maevius ist jedoch nicht der schlechte Dichter; es handelt sich offenbar um einen Druckfehler für Maenius; vgl. Horaz Sat. I, 3, 23. Zu V, 49 vgl. Eunuchus 1f.

Wirt Sannio, der ein köstliches Mahl bereitet und die Meretrix Lais herbeiholen läßt. Während sie drinnen schmausen, entwickelt sich eine Szene nach Plautinischer Art: die Dienerschaft läßt sich's auf ihre Art wohl sein, Bromia, die Köchin in dem sauberen Hause, hat mit der Kupplerin im Curculio die Neigung zu einem guten Trunke Weins gemeinsam. An Plautus erinnert auch die derbe und sinnliche Liebkosungsszene, die sich entwickelt, als Acolastus und Lais aus dem Hause hervortreten; sie hat ihm schon die Halskette abgeschmeichelt, als der Knecht Syrus meldet, die Lagerstätte sei bereitet. Das Weitere verläuft der mittelalterlichen Tradition entsprechend; wir erfahren, daß drinnen die beiden Parasiten den Jüngling zum Spiel verlocken und ausplündern. Dann stürzt Acolastus auf die Bühne, Lais, die Parasiten, der Wirt hinter ihm her; Lais ist wie verwandelt, sie fordert energisch ihre Bezahlung und weist alle Vertröstungen und Liebkosungen schroff zurück. Endlich fallen auf ihr Geheiß die andern über ihn her, reißen ihm Kleid, Hut und Schwert vom Leibe, stoßen ihn mit Prügeln von sich und kehren ins Haus zurück [1] Die ganze Handlung zieht in den raschen Oktonaren ungemein flott und lebendig an uns vorüber, Gnapheus scheute nicht davor zurück, uns das Treiben des Wüstlings aufs anschaulichste darzustellen, aber Schlag auf Schlag folgt die Vergeltung, so daß jede Möglichkeit einer verführerischen Wirkung ausgeschlossen ist. Der Dichter konnte ja ohne Rücksicht auf die Einheit der Zeit die Ereignisse zusammendrängen: der Acolastus hält einen kläglichen Monolog, dann tritt der Landwirt Chremes auf, der den Gruß des armen Acolastus mit einer Plautinischen Redensart grob zurückweist „Ich werde mich schon auch ohne dein ‚Salve' wohlbefinden"; da er ihm aber klagt, wie er von Hunger verzehrt werde und keine Arbeit finden könne, nimmt er ihn endlich als Schweinehirten an.

Während Gnapheus sich im wesentlichen darauf beschränkt, das Experiment einer Übertragung des biblischen Stoffs in die Kunstform des römischen Dramas geschickt und sauber durchzuführen, geht Macropedius im Asotus weit selbständiger zu Werke und hat vielleicht gerade deshalb keinen so entschiedenen Beifall eingeerntet. Er ist auch in mancher Hinsicht enger mit der mittelalterlichen Tradition verwachsen, so ist es z. B. ein herkömmlicher

1) In der späteren Redaktion (Antw. 1555) ist diese Szenenreihe am Schluß durch den Posseneffekt entstellt, daß Syra den Acolastus noch von oben mit einer übelriechenden Flüssigkeit begießt.

Effekt des niederländischen geistlichen Dramas, wenn mitten im Stück in einer völlig episodischen Szene zwei Teufel, Belial und Astaroth, auftreten und sich über die Streiche des verlorenen Sohnes freuen. Dieser führt ebenso wie in der französischen Moralité schon vor seinem Abschied aus dem Vaterhaus ein wüstes Leben. Er veranstaltet ein Gelage mit den zwei Dirnen Margaenium und Planesium. Schon in der Moralité und noch früher im Gedicht von Courtois liebt der verlorene Sohn „die Schönen im Plural"; in der Moralité sagt der kupplerische Bösewicht, die zwei sollten nur zugleich dem Enfant prodigue die Cour machen, denn dieser sei imstande, sich in die 11000 Jungfrauen zugleich zu verlieben. Für die Schilderung dieses Treibens hat jedoch Macropedius, wie bereits Spengler bemerkte, manche Züge aus Plautus entlehnt. Der alte Eumenius muß über Land gehen, er überläßt die Sorge fürs Hauswesen einem gewissenlosen Diener Comasta, der die liederlichen Streiche des Sohnes unterstützt. Das Treiben des pflichtvergessenen Gesindes füllt einen großen Teil der drei ersten Akte des Stückes aus, doch sind ihm auch redliche Diener gegenübergestellt; ein Zankduett zwischen Comasta und dem Meier Cometa ist in engem Anschluß an die Szene zwischen Grumio und Tranio in der Mostellaria gedichtet. Daneben erscheint ein Parasit, der die Dirnen für den jungen Herrn Asotus herbeiholt. Dieser tritt auf mit einem Falken auf der Hand und singt ein fröhliches Liedchen; wie der Jüngling in der Mostellaria wünscht er den Tod des Vaters, um von allem Zwange ledig zu sein. Auch bei Vorführung der beiden Dirnen hat Macropedius das Laster keineswegs in verlockender Gestalt gezeigt; sie gönnen sich den Besitz des Jünglings nicht, überhäufen sich mit Schimpfwörtern, unter denen Ausdrücke wie „cloaca" und „olida sus" noch nicht die schlimmsten sind und geraten sich auf offener Szene in die Haare, bis Asotus sie glücklich auseinander bringt und zum Fortgehen bewegt. Es ist aber auch die höchste Zeit, denn der Vater ist inzwischen durch die Hintertür zurückgekehrt und hält ein strenges Gericht über das Bedientenpack. Der ältere Bruder tritt nun auch hinzu, aber seine Vorwürfe machen den Asotus nur noch störrischer, er beschließt, in die Welt hinaus zu wandern.

Macropedius hat die Schilderung der Liederlichkeit des Asotus wohl auch aus dem Grunde in die Zeit vor dessen Abreise verlegt, weil er dadurch Gelegenheit erhielt, mit Beibehaltung der Einheit des Ortes die ganze lebendige Szenenreihe sich nach antiker Art vor dem Hause des Alten entwickeln zu lassen. Dagegen

fehlt die anschauliche Vorführung der Schicksale des Sohnes in der Fremde. Nachdem im vierten Akt dargestellt ist, wie er mit seinen zwei Liebchen in die Fremde wandert und ein Chorgesang die Hörer vor den geldgierigen Meretrices gewarnt hat, erzählt in der ersten Szene des fünften Aktes ein Fremder dem Alten, wie der Sohn in Milet sein Geld verpraßt habe und nun als Schweinehirt sein Leben elend friste. Aber schon in der folgenden Szene kommt der Parasit vom Hafen als Bringer fröhlicher Nachricht, der Sohn ist zurückgekommen und der Bote kann sich in der Vorratskammer gütlich tun. In dieser Parasitenszene zeigt sich der engste Anschluß an die Captivi des Plautus. Das Folgende verläuft im wesentlichen wie im Evangelium, ein hübscher Zug ist es, daß der reuige Sohn auch für einen Sklaven um Verzeihung bittet, der noch wegen der früheren Ereignisse im Kerker sitzt. Auch kommt jetzt bei Macropedius der Charakter des älteren Sohnes zur Entfaltung, dessen lieblose Härte schon in den früheren Szenen angedeutet war.

Die Parabel vom barmherzigen Samariter dramatisierte der Niederländer Petrus Papeus (1537, s. o. S. 71). Doch ist der Hauptteil des Stückes mit anderen Dingen angefüllt. Ehe nämlich der junge Aegio im fünften Akt auf dem Weg von Jerusalem nach Jericho von den Räubern überfallen wird, stellt Papeus dar, wie verschiedene Parasiten und Gauner ihn dahin bringen, daß er sich von seinem Pflegevater Megadorus und seinem wackern Lehrmeister Eubulus abwendet. Sie spiegeln ihm vor, die Meretrix Sarcophila in Jericho sei sterblich in ihn verliebt, es wird ein von Liebkosungsworten überfließender Brief der Sarcophila verlesen — in offenbarer Anlehnung an die erste Szene von Plautus Pseudolus —, sodann bewirkt der zauberkundige Hedylogus, daß Aegio die tanzende Sarcophila erblickt und nun kann sich dieser nicht mehr halten; trotz den Warnungen des Eubulus begibt er sich auf den Weg, wo ihm auf Veranlassung der Spießgesellen die Räuber auflauern. Aus dem Prolog, den offenbar Papeus selbst vor der Aufführung sprach, ergibt sich, daß es ein Hauptzweck seiner Komödie war, mit dieser Szenenreihe eine ähnliche belehrende und abschreckende Wirkung zu erzielen wie die Prodigusdramatiker. Für die Hervorhebung des eigentlichen Sinns der Parabel war die streiterfüllte Zeit nicht angetan, dafür ergeht sich Papeus in allegorischen Auslegungen, die wohl zum Teil aus der theologischen Literatur stammen: Megadorus soll Gott bedeuten, Aegio den Menschen, Eubulus die Vernunft, das Öl des

Samaritaners den heiligen Geist, und das Gasthaus, wo der Verwundete Pflege findet, die römisch-katholische Kirche.[1] Auch die Dramatisierung der Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus durch Macropedius (1541) fand Beifall bei den Zeitgenossen, wie schon die zahlreichen Auflagen beweisen. Doch hat es sich Macropedius nach seinem eigenen Geständnis bei diesem rasch hingeworfenen Werke bequem gemacht und einige der besten Wirkungen aus seinem früher erschienenen Homulus entlehnt, wo er bereits das unerwartete Eingreifen des Todes in den Lebenslauf eines Verschwenders dargestellt hatte. Wir werden später noch einige Dichter kennen lernen, die in weit originellerer Weise die Parabel zur Darstellung der sozialen Gegensätze benutzten.[2] Es wurden aber auch Gleichnisse dramatisiert, die noch weit weniger geeignet waren, in eine bühnenfähige Form gebracht zu werden. So hat Zovitius (1539) und mit Anlehnung an seine Arbeit auch Jakob Schöpper (1553) das Gleichnis vom verlorenen Schaf behandelt; sie suchten die Begebenheit durch Einführung allegorischer Gestalten zu einer dramatischen Handlung zu erweitern, ohne sie dadurch anziehender zu gestalten. Hieronymus Ziegler brachte die Gleichnisse von den Arbeitern im Weinberg (Vinea Christi 1548), vom Schuldner (Ophiletes 1549), von der Hochzeit des Königssohns (Regales nuptiae 1553), von den klugen und törichten Jungfrauen (de decem virginibus 1555) in dramatische Form. Die Regales nuptiae haben wenigstens den Vorzug, daß in gedrängter Kürze eine mannigfaltige Reihe von Ereignissen auf der Szene vorgeführt wird. Wir sehen da zuerst den König, seinen Sohn Abimelech und die Braut Ecclesia, dann werden vier Diener abgeschickt, um die Gäste einzuladen, das erste Mal werden sie abgewiesen, das zweite Mal auf der Bühne ermordet, nur einer entflieht und meldet die Gewalttat dem Könige. Dieser sendet den Heerführer Titus aus, der dann zu Beginn des folgenden Aktes den Verlauf des Krieges erzählt mit Benutzung der schauerlichen Einzelheiten, die Josephus von der Belagerung und Zerstörung Jerusalems berichtet; Ziegler will so deutlich wie möglich hervortreten lassen, daß mit den undankbaren Gästen die Juden gemeint seien, die die Heils-

1) Der Samariter erscheint als Abgesandter des Megadorus, welcher meint, er führe den Namen Samariter mit Recht, denn er sei wirklich sehr barmherzig „Verum aget Samariten, voci congruet suae"! Die Rollen des Priesters und Leviten sind in völlig sinn- und schriftwidriger Weise umgestaltet.

2) Über ein verloren gegangenes lateinisches Lazarusdrama vgl. Bolte in den Publikationen d. lit. Vereins 209, XI.

botschaft zurückwiesen. Nun werden von neuem Hochzeitsgäste herbeigerufen: Griechen, Parther, Italiener, Gallier, Germanen; Isboleth (vir confusionis), der nicht in hochzeitlichem Gewand erscheint, wird von den Lorarii Dromo und Davus ins Gefängnis geworfen. Bei der Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen zieht der Verfasser allerlei allegorische Gestalten heran, um die Handlung durch drei Akte hindurchzuschleppen. Der Bräutigam Christus und die Braut Ecclesia stellen sich zunächst selber vor und führen dann ein Liebesgespräch mit Anklängen an das Hohelied, weiter erscheint Fides, die Dienerin der Ecclesia, dann Spes, Caritas, Irene, Constantia, die wie die Köche in den Komödien des Plautus aufs Forum gehen, um Einkäufe für die Hochzeit zu machen. Mit dem feierlich strengen mittelalterlichen Mysterium von den Jungfrauen kann dies Machwerk natürlich den Vergleich nicht aushalten.

Die Geschichte Johannes des Täufers wurde in den vierziger Jahren dreimal behandelt, in Deutschland von Schöpper (1544), in England von Grimald (1547) und in Frankreich von Buchanan, von dessen Tragödie später die Rede sein soll. Alle drei sind für den unerschrockenen Prediger der Wahrheit von Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt; selbst Schöpper, der so viele unbedeutende Machwerke für den laufenden Bedarf der Schule hervorbrachte, wird in diesem Fall von dem Stoff getragen und gehoben. Dabei entfaltet er vor uns ein mannigfaltiges Bild durch Massenwirkungen auf der Bühne. Er läßt 46 Personen und zahlreiche Statisten auftreten, jede Gruppe von Personen hat einen Wortführer (os), so erscheint Telones als Wortführer der Zöllner (os publicanorum), Empolemus als Wortführer der Kriegsleute, Issachar als Wortführer der Pharisäer. Nachdem diese alle zum Prediger hinausgezogen sind, kommt im zweiten Akt auch Herodes, in dessen Gefolge der Narr Morio für die Komik sorgt. Herodes schärft ihnen ein, sie sollten sich stellen, als seien sie bloß der Belehrung wegen gekommen. Johannes aber tritt ihm mit den Worten entgegen: Obwohl ich nicht glauben kann, daß du plötzlich aus einem reißenden Wolf ein sanftes Lamm geworden bist, will ich dir doch meine Ermahnungen nicht vorenthalten. Und nun hält er ihm eine Strafpredigt, er habe seine erste Frau wie einen Hund weggejagt und lebe nun im Ehebruch. In diesen flammenden Zornesworten sehen wir den Dichter über sich selbst hinauswachsen, ebenso wie wir dies früher bei der Predigt des Johannes in Grebans großem Mysterium beobachten konnten. Alle bewundern des Johannes Kühnheit,

Herodes ist erschüttert und der Narr meint, daß ihn gewiß noch lange die Ohren jucken werden. Zu Beginn des dritten Aktes erscheint dann Herodias und gibt ihrer Verwunderung Ausdruck, daß Herodes seit einiger Zeit nicht mehr so fröhlich sei und auch in der Liebe nicht mehr den früheren Impetus an den Tag lege. Sie fragt den Narren aus, der erst unter allerlei Späßen den Zurückhaltenden spielt, aber natürlich die Wahrheit doch nicht bei sich behalten kann, ein Motiv des komischen Dramas, das in späterer Zeit Harlekin und seinesgleichen mit Vorliebe anwandten, für das mir aber aus der Zeit vor Schöpper kein Beispiel bekannt ist. Nun verlangt sie mit heftigen Worten vom König, er solle den Johannes züchtigen und bringt ihn dahin, daß er zugibt, es sei für ihn doch nicht so wichtig, daß er sich mit Johannes gut stelle als mit ihr; mit Küssen und Liebkosungen sucht er sie zu beschwichtigen, so daß am Schluß des Aktes der Chor die Gelegenheit benützen kann, uns die schädlichen Wirkungen der Wollust mit reichlicher Zitierung biblischer Exempel vorzuführen. Der kurze vierte Akt zeigt uns wieder Johannes im Gespräch mit seinen Schülern, er ahnt sein nahes Ende und will den Vätern in der Vorhölle die Kunde von ihrer nahen Erlösung bringen. Ohne Widerstand läßt er sich gefangen nehmen. Der fünfte Akt dagegen führt wieder mit breiter Ausführlichkeit das Hoftreiben vor. Herodes verrät uns in einem Selbstgespräch, daß ihm Johannes doch imponiert; er hat ihm auch nach der Verhaftung Vorwürfe wegen des Ehebruchs ins Gesicht geschleudert. „Aber genug hiervon, jetzt will ich an den Ruhm meiner Königswürde denken.“ Er beauftragt den Boten Trochias, die Großen seines Reiches zu einem Festmahl herbeizuholen. Dann berät Herodias mit der Tochter Salome ihren Anschlag; sie soll während des Mahls eine saltatio sive Gallica sive Italica aufführen. Es entwickelt sich auf der Bühne ein großes Gelage, Salome entzückt alle mit ihrer Tanzkunst und erbittet sich dann das Haupt des Täufers. Durch diese Bitte gerät Herodes in einen furchtbaren Zwiespalt und hat die schönste Gelegenheit zur Verwendung der Phrase: Inter sacrum et saxum sto. Endlich gibt er den Befehl zur Hinrichtung und schon in der folgenden Szene erscheint der Henker mit dem abgeschlagenen Haupt, seine Bewunderung über das gottergebene Ende des Johannes wagt er jedoch nicht laut zu äußern aus Furcht vor den Corycaei.[1] Herodias betrachtet das Haupt mit höhnischer

1) So hießen in der Schulsprache die Angeber (Erasm. Adagia).

Genugtuung[1], doch als sie bemerkt, daß der König erzittert, hebt sie die Tafel auf und schlägt den Gästen einen Spaziergang vor. In der letzten Szene erscheinen wehklagend die Schüler des Johannes, sie seien jetzt selber wie ein Körper ohne Haupt, und der Schlußchor erhebt sich über die gangbare, trocken moralisierende Art; er betont die Pflicht der Geistlichen, das Laster zu schelten; auch heute noch werden die Guten verfolgt, aber die Seele kann nicht getötet werden.

Wie Schöpper, so entrollt auch Grimald in seinem „Archipropheta" vor unsern Augen ein mannigfaltiges Bild; schon in der Widmung bezeichnet er es als die schöne Aufgabe des Dichters, die Gestalten der Vergangenheit wieder aufzuerwecken und sie, von neuem Leben beseelt, vor den Augen der Zuschauer sich bewegen zu lassen. Auch bei ihm wird zuerst die Wirksamkeit des Täufers in der Wüste und dann das Treiben am Hofe vorgeführt. Doch treten bei dem protestantischen Verfasser die Intrigen der Pharisäer gegen Johannes sehr entschieden in den Vordergrund; gegen wen er dabei zielt, läßt er deutlich genug hindurchblicken, wenn die Pharisäer den unerschrockenen Prediger als einen „intolerabilis haereticus" bezeichnen. Auch hier erscheint ein Hofnarr mit dem Plautinischen Namen Gelasimus, der als Pförtner sich mit den Pharisäern allerlei Späße erlaubt, vor dem Hofgesinde eine Predigtparodie zum besten gibt und mit seinen dürftigen Witzen die Gunst der Sklavin Syra vergeblich zu erringen sucht. Dagegen läßt sich Grimald die große Wirkung der Bußpredigt vor Herodes entgehen; Johannes, von Herodes herbeigerufen, hält gegen Ende des zweiten Aktes vor ihm und der Königin eine Predigt ganz allgemeinen Inhalts und begibt sich dann mit beiden ins Haus. Was er ihnen dort sagte, erfahren wir erst, als alle drei im folgenden Akt wieder erscheinen. Die wuterfüllte Herodias ruft dem Propheten ein Quem ego entgegen und verteidigt mit leidenschaftlicher Dialektik die Rechte ihrer Liebe[2], ihre über-

---

1) O lepidum caput age
Jam dissidium inter amantes, si potes para
Jam Regem reprehende ob adulterium . . .
Sic Zoilos decet remunerarier.

2) — — an tua non sum ego
Herodias, non es tu item Herodes meus?
An non jocos, risus, amoena gaudia
Tecum solebam tractare arbitrio tuo?
Furtivus haud amor noster, sed conjugium

stürzende Beredsamkeit kommt geschickt zum Ausdruck, indem sie von den feierlichen Senaren zu geflügelten Dimetern überspringt. Dem gegenüber bleiben die wiederholten Mahnungen wirkungslos, die Johannes von der andern Seite an den König richtet; dieser läßt den Propheten ins Gefängnis werfen und gleich darauf werden alle seine Reuegedanken durch die Liebkosungen der Herodias erstickt.[1] Im folgenden Akt erscheint die Tochter, die hier den charakteristischen Namen Tryphera führt, die Mutter weist sie an, wie sie sich schmücken und mit Kleinodien behängen solle und ohrfeigt den Narren, der mit seinen frechen Bemerkungen dazwischenfährt. Doch vor der entscheidenden Szene sucht sie noch einmal vergeblich den unbeugsamen Propheten umzustimmen. Sie unterredet sich mit ihm durch das Fenster des Kerkers, der also offenbar am einen Ende des Schauplatzes hergerichtet war. Die Gastmahlszene ist trotz der detaillierten Aufzählung der Speisen und den Gesangsvorträgen des Narren doch bei weitem nicht so charakteristisch wie bei Schöpper. Zudem bekommen wir den Verlauf der Szene noch einmal im fünften Akt zu hören, wo Syra die letzten Schicksale des Johannes den Jüngern in phalaecischen Versen erzählt. Herodias tröstet sich mit dem „Oderint, dum metuant", Herodes stürzt noch einmal hervor mit einem Ausbruch der Verzweiflung und gestattet den Jüngern das Begräbnis ihres Meisters.

Es könnte auffallen, daß in allen diesen Johannesdramen die Taufe Jesu nicht dargestellt wird, daß Jesus überhaupt nicht in ihnen auftritt, während Gott selber bei Grimald einige Worte der Ermahnung an den Täufer richtet. Offenbar steht dies in Zusammenhang mit der herrschenden Abneigung vor der dramatischen Vorführung Jesu, die schon zu einer Zeit hervortritt, als die religiösen Bedenken gegen das geistliche Drama noch keine bestimmte Formulierung erhalten hatten. Zuerst begegnen wir diesen Bedenken bei Macropedius, der in seinem Lazarus[2] (1441) sich dagegen erklärt, daß der Heiland von den Histrionen dem Volke ex pulpito dargestellt werde. Später verhielt er sich nicht mehr so ablehnend. Sein Jesus scholasticus, der 1556, also zwei Jahre

---

Verum est, Johannes quodcunque garriat.
Palam dextras conjunximus, idque nemine
Redarguente praeter istum Barbarum.
1) — — — Pergamus intra, ubi
Naturae nostrae jura jam novabimus.

2) Mir allerdings bloß aus der Kölner Ausg. von 1557 bekannt.

vor dem Tode des Dichters erschien, behandelt das Auftreten des zwölfjährigen Knaben im Tempel; hier beschränkt sich Macropedius in der Vorrede auf die Bemerkung, daß Jesus als Mann zur Darstellung in der Komödie ungeeignet sei. Schöpper erzählt in der Widmung vor seiner Ovis perdita die Entstehungsgeschichte des Stückes; man hätte das gleichnamige Stück des Zovitius in Dortmund aufführen wollen, hätte aber daran Anstoß genommen, daß Christi Person darin „nimis expresse ac evidenter" hervortrete, so habe er sich nun dem „crasso captui" dieser Leute anbequemt und seine neue Bearbeitung veranstaltet.

So sind denn die lateinischen Schuldramen aus dem Leben Jesu nicht so zahlreich, wie man vielleicht erwarten sollte; auch gehören sie nicht zu den literarisch hervorragendsten der Gattung. Wenn Macropedius, wie gesagt, im Jesus scholasticus sich eine Abweichung von seinem sonst eingehaltenen Grundsatz gestattete, so tat er dies offenbar, weil er den jugendlichen Heiland der Schuljugend als ein Muster vorstellen wollte. Es ist übrigens eines seiner schwächsten Werke. Das Auftreten des zwölfjährigen Jesus im Tempel wird durch langweilige Reden und Abschweifungen zu einem Schauspiel in fünf Akten (50 Seiten des gewöhnlichen Kleinoktavformats) ausgedehnt, fortwährend Gebete des Knaben und Tränen über sein künftiges Schicksal. Saulus erscheint schon hier als sein Gegner, Nikodemus und Stephanus als seine Anhänger, letzterem prophezeit Christus sein Martyrium. Wenig erfreulich wirkt es auch, wie im Schlußchor des dritten Aktes die Moral eingeschärft wird, man solle Gott mehr lieben als die Eltern. Die Disputation im Tempel dreht sich der Überlieferung entsprechend um die Lehre vom Messias. Noch unbedeutender ist Zieglers Infanticidium (Widmung von 1555), eine dürftige und farblose Dramatisierung der Anbetung der drei Könige und des bethlehemitischen Kindermords; die Mordszene selber wird nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern wie im ältesten christlichen Drama durch eine Wehklage der Rahel angedeutet.

Nur zwei Dramen sind zu erwähnen, in denen Jesus als Lehrer und Wundertäter im Mittelpunkt der Handlung steht, der Anabion von Sapidus (aufgeführt 1539 zur Feier des Einzugs in ein neues Schulgebäude in Straßburg) und der Philargyrus von Pantaleon (1546). Das erstere Drama erfreute sich großer Beliebtheit, wir hatten es schon öfters zu erwähnen, weil der Dichter im Prolog sich mit ganz besonderer Ausführlichkeit über die Rechte und Pflichten des geistlichen Dramatikers verbreitet. Freilich

muß er eingestehen, man könne es unmöglich jedem recht machen und erzählt daher zum Schluß des Prologs die Fabel vom Vater, Sohn und Esel. Im Drama selber ist er offenbar bestrebt, den Ort der Handlung zu konzentrieren, sie entwickelt sich vor dem Hause des Lazarus, der krank von einer Reise zurückkehrt, dann kommt im zweiten Akt Magdalena, um auszuschauen, ob Martha nicht bald zurückkehre, dann erscheint diese mit einer Dienerin und im Gespräch wird von dem protestantischen Dichter die legendarische Tradition von dem weltlichen, leichtfertigen Leben des Lazarus vor seiner Bekehrung verwertet. Weiterhin erscheint vor dem Hause des Kranken der Verehrer Jesu Nikodemus, den der doppelzüngige Spion Chamus aushorchen will, aus der Tür tritt der Diener Philergus, der mit einem Uringlas zum Arzt geschickt wird und uns in einem Monolog von den Hausfrauentugenden der Martha und der Untätigkeit der Magdalena erzählt, die immer erst wartet, bis ihr die gebratenen Tauben in den Mund fliegen. Zu Beginn des dritten Aktes erscheint er wieder, Martha aus dem Hause ihm entgegen, er erzählt von seinem Besuch bei den Ärzten, von ihren gravitätischen Mienen und ihren wichtigtuerischen Phrasen, doch hätten sie schließlich gesagt, Gott allein könne helfen. Da kommt aus dem Hause die Meldung, Lazarus liege im Sterben, Martha eilt hinein und nun erscheint ein anderer Diener des Lazarus, der Bösewicht Malchus, der gehört hat, sein Herr sei höheren Ortes wegen seiner Freundschaft mit Jesus nicht gut angeschrieben. Er erklärt nun im vierten Akt in einem langen Monolog, daß er wie eine kluge Maus einen neuen Unterschlupf suchen und in die Dienste des Hohenpriesters treten wolle. Erst im fünften Akt erscheint Jesus mit den Aposteln, er bewegt sich, von den Leidtragenden geführt, zum Grabe, das wir uns am einen Ende des Schauplatzes zu denken haben, und auf sein Gebet hin erfolgt in der letzten Szene die Auferweckung des Toten, worauf in einem langen Epilog die Zuschauer als Leute „emunctissimae naris“ bekomplimentiert und um Nachsicht gebeten werden.

Pantaleon hat sich offenbar Sapidus zum Vorbild genommen, auf den er sich auch im Prolog beruft. Bei ihm spielt die Handlung vor dem Hause des Zachäus, der zunächst als ein hartherziger Wucherer erscheint. Christus geht mit den Jüngern zu ihm hinein und verwandelt ihn aus einem Philargyrus in einen Philochristus. Von dieser entscheidenden Wendung erfahren wir durch die hochmütige und putzsüchtige Frau des Zachäus, die aus dem

Hause hervortritt und einer Dienerin ihr Leid klagt. Doch läßt sie sich von Johannes zur Rückkehr ins Haus bewegen und am Ende des Stückes erscheint sie als Bekehrte; während ihr Mann das unrecht erworbene Gut den Armen verteilt, opfert sie ihren Schmuck, auf den sie vorher so stolz war. Daneben werden noch andere Personen aus dem Evangelium in die Handlung verflochten und ihre überlieferten Charakterzüge ähnlich wie bei Sapidus weiter ausgeführt. So erscheinen Nikodemus, Judas und vor allem Kaiphas und die Pharisäer, die das ganze Stück hindurch die Handlungen Jesu mit ihren hämischen Bemerkungen begleiten; sie freuen sich, daß er sich durch seinen Verkehr mit den Zöllnern eine Blöße gegeben habe; bei der Güterverteilung des reuigen Zachäus lauern sie jedoch gierig darauf, daß auch die Priesterschaft ihr Teil erhalte. Der protestantische Verfasser läßt deutlich hindurchblicken, an wen er hier gedacht hat.

Auf dem Gebiete der Passionsgeschichte hätte das Schultheater mit den großen Aufführungen mittelalterlichen Stils schwerlich wetteifern können. Dazu kam noch auf protestantischer Seite das Bedenken, man dürfe den Erlöser nicht wie einen unschuldigen Menschen beklagen und beweinen.[1] Wenn trotz diesen Bedenken der energischste dramatische Vorkämpfer des Protestantismus Naogeorgus sich in einer seiner Tragödien eine Begebenheit aus der Passionsgeschichte zum Vorwurf gewählt hat, so können wir uns wohl vorstellen, daß er nicht in den Fehler übergroßer Weinerlichkeit und Rührseligkeit verfiel. Sein Judas Iscariotes (1552) ist ein Werk des Zornes und Hasses; bei dem Helden, der in greller Beleuchtung im Mittelpunkt steht, dachte Naogeorgus nach seinem eigenen Geständnis an diejenigen, die sich von der Reformation wieder abgewandt hatten und offenbar zugleich an diejenigen, die sich während des großen Interimsstreits einer schwächlichen Vermittlung geneigt zeigten; mit gutem Bedacht hat er sein Werk dem Rat der Stadt Straßburg gewidmet. Nichts vergegenwärtigt uns so den Gegensatz der Zeiten, als wenn wir die traditionelle Form der mittelalterlichen Passionsspiele mit diesem durchaus persönlichen Kampfdrama vergleichen. Wir sahen schon früher, wie wenig von seiten der mittelalterlichen Dichter geschehen war, um die Gestalt des Passionsdramas, die am meisten psychologisches Interesse darbietet, mit schärferen Zügen herauszuarbeiten, Nao-

1) Weitere protestantische Urteile über die Dramatisierung der Passion und Auferstehung s. u. Buch VIII.

georgus hat gerade diese Gestalt erkoren und sich in ihre Schilderung mit ingrimmigem Behagen vertieft. Nur zwölf redende Personen treten bei ihm auf, die sich jedoch in breit ausgeführten Gesprächen vor uns entfalten, die Tragödie umfaßt 112 Druckseiten in Kleinoktav.

Naogeorgus will uns nun vorführen, wie die Geldgier alle andern Regungen in Judas' Seele erstickt, wie sie ihn endlich zum Verrate anreizt und wie er dann durch Reue und Verzweiflung zu dem Selbstmord getrieben wird, also ein tragisches Problem im größten Stil. Die traditionelle dramatische Kunst der Humanisten war auf die Lösung solcher Aufgaben nicht eingerichtet, sie nahm für die Schilderung von Seelenkämpfen die allegorischen Personifikationen der Tugenden und Laster zu Hilfe. Für die Darstellung von Judas' Verrat waren die allegorischen Figuren schon in den mittelalterlichen Mysterien verwendet worden, die Naogeorgus in seinem Regnum Papisticum mit dem beißendsten Hohn überschüttet. Freilich läßt er in der Anwendung dieses Kunstmittels alle Mysteriendichter weit hinter sich zurück, seine starren Allegorien verbreiten ein unheimliches Grauen über den Schauplatz. In der ersten Szene bereitet uns der Teufel Sargannabus auf die Erscheinung des Haupthelden vor. Er schildert seinem Herrn Satan den Mann mit dem roten Bart und bleichen Gesicht und meint, er werde wohl ein geeignetes Werkzeug für ihre Pläne sein, auch vergißt er nicht den Zug der mittelalterlichen Tradition, daß Judas als Kassenführer stets ein Zehntel der Einnahmen unterschlagen habe. Er werde immer geldgieriger und fange schon allmählich an, den Herrn wegen seiner Güte und Freigebigkeit zu hassen. Nun tritt Judas auf die Bühne, verfolgt von Conscientia; mit groben Worten fährt er sie an, sie solle sich zum Teufel scheren, aber sie heftet sich an seine Sohlen, redet ihm unaufhörlich zu und in einer raschen Stichomythie weist sie alle die Trugschlüsse zurück, mit denen sich Judas einreden will, daß er ein Recht dazu habe, den Herrn zu hassen, der zu wenig auf Bereicherung der Kasse bedacht sei; er sei wie der Äsopische Hund, der für sich nichts will und auch den andern nichts gönnt. Endlich wird die lästige Mahnerin von Judas fortgejagt. Der Teufel Sargannabus hat dies ganze Gespräch belauscht, nun tritt er teilnehmend an Judas heran, der ihm erzählt, wie die Schwester des Lazarus beim Gastmahl die Salbe verschwendet habe und wie seine tadelnden Bemerkungen vom Herrn zurückgewiesen worden seien. Mit höhnischer Ironie wiederholt er die sanftmütigen Phrasen, die er über sich habe ergehen lassen müssen. Nun fällt es dem Teufel nicht schwer, ihn

zum Verrat zu bereden. Aber als er sich auf den Weg zum Hohenpriester macht, will ihm Conscientia wieder keine Ruhe lassen, und kaum hat er sie wieder verscheucht, so erhebt sich am Tore des Hohenpriesters eine neue Schwierigkeit; auch in diesem Drama Naogeorgs ist der Weg zu dem großen Herrn durch einen habgierigen Türhüter versperrt, der sich erst willfährig zeigt, als ihm Judas einen Anteil an dem zu erwartenden Sündengeld verspricht. So spinnt sich die Handlung weiter; wir sehen, wie Judas in der Ratsversammlung mit dem Hohenpriester um den Preis des Verrates feilscht, wie dieser sich über den von Gott gesandten Mann freut, wie Judas noch bei den Vorbereitungen zum Abendmahl seinen Schachergeist zeigt, wie Jesus — der übrigens keinen größeren Anteil an der Handlung hat, als der Zusammenhang unbedingt erfordert — das Abendmahl hält[1] und dann im Garten gefangen genommen wird. Dazwischen kommt immer wieder die unermüdliche Conscientia, einmal sucht Judas sie mit spöttischen Zwischenrufen (gigi, gaga) zu übertäuben, einmal hilft ihm der Teufel sie zu verjagen, bis endlich in dem Augenblick, da Judas sieht, wie der Herr gefesselt aus dem Palast des Hohenpriesters geführt wird, die Warnerin furchtbarer als jemals erscheint und alle Beschönigungsversuche in ihrer Nichtigkeit aufdeckt; Judas, völlig gebrochen, fügt sich ihrem Befehl, das Geld zurückzubringen. Nun folgt der zweite Auftritt des Verräters vor den Priestern, in den Hauptzügen wie im Evangelium. Dann verwendet der Dichter noch einmal die beiden allegorischen Figuren, um uns unmittelbar vor dem Selbstmord einen Blick in die Seele des Verräters tun zu lassen, beide überschütten ihn zu gleicher Zeit mit Vorwürfen, Conscientia wegen des Verrats, Sargannabus, weil er so dumm war, das Geld wieder wegzugeben. Conscientia zeigt sich jetzt nach Luthers Auffassung als eine „böse Bestia und böser Teufel", der in Verzweiflung führt; sie gibt Judas den Rat, sich aufzuhängen, Sargannabus überreicht ihm einen Strick, den er für solche Fälle stets in Bereitschaft hat. Ob Judas auf der Bühne sich das Leben nahm, ist nicht ganz klar, der kurze Epilog beginnt mit den Worten: Sic ille se suspendit und ruft den Zuhörern ein Valete zu. Die Chöre erheben sich an manchen Stellen über die gewöhnliche lehrhafte Trockenheit, namentlich der Chor am Schluß des ersten Aktes über die Geldgier und der Chor am Schluß des dritten Aktes, der die

1) In dieser Abendmahlsszene zeigt sich Naogeorgs Zwinglischer Standpunkt, durch welchen er sich den Wittenbergern entfremdet hatte; vgl. Theobald in d. neuen kirchl. Zeitschr. 17, 787.

polemische Absicht deutlich hervortreten läßt: es gebe auch heute noch solche, die am liebsten Christus aus dem Weg räumen und den Antichrist anbeten möchten, damit sie reich und den Herren dieser Welt angenehm würden.

Während dies Drama aus der Passionsgeschichte vereinzelt blieb, wurde die Auferstehung mehrmals behandelt. Grimald in seinem Christus redivivus (1543) stattet die Grabeswächter der Tradition entsprechend mit ein paar komischen Zügen aus, mit denen er jedoch hier ebensowenig wie in seinem Archipropheta sonderlich glücklich ist. Nach der Höllenfahrt schickt Cacodaemon die Furie Alecto auf die Erde, diese beredet Kaiphas, er solle die Soldaten bestechen, daß sie die Auferstehung leugnen. Philicinus' Magdalena (1544) ist ganz in Dimetern abgefaßt; die Gespräche der Marien, von ermüdender Länge, stehen hier im Vordergrund.

Daß nach der Reformation die Dramen aus der Heiligengeschichte zurücktraten, versteht sich bei den protestantischen Lateindramatikern von selbst; auf katholischer Seite erkannten erst die Jesuiten, welches treffliche Mittel der dramatischen Propaganda ihnen die Vorführung dieser Heroen der alten Kirche gewähren mußte, ein Mittel, dessen frühere Vernachlässigung uns einen neuen Beweis dafür darbietet, mit welcher Indolenz die literarische Vertretung der katholischen Interessen betrieben wurde. Um so mehr verdient daher ein belgischer Dramatiker, Gregorius Holonius, eine ehrende Erwähnung, der schon 1556 drei Märtyrerdramen: Katharina, Laurentias und Lambertias, veröffentlichte. Man sieht, daß Holonius ebenso wie die ersten humanistischen Dramatiker die Titel seiner Tragödien in der Weise bezeichnete, wie dies sonst nur beim Heldenepos üblich war, er erklärt die Heiligen der Verehrung würdiger als die heidnischen Helden, die auf der antiken Bühne vorgeführt wurden. Trotzdem Katharina, Laurentius und Lambertus durch den Tod die ewige Seligkeit gewannen, hat Holonius überall den Titel Tragödie gewählt unter Berufung auf den Flammentod und die Apotheose am Schluß von Senecas Tragödie Hercules Oetaeus; alle drei Märtyrerdramen wurden am Bartholomäus-Gymnasium in Lüttich aufgeführt. Am merkwürdigsten ist die Lambertias, die die Geschichte des heiligen Bischofs Lambertus von Lüttich vorführt; in dem Widmungsschreiben an einen Kanonikus der St. Lambertskirche dortselbst beruft er sich auf das horazische „celebrare domestica facta", sowie auf Senecas nationale Tragödie Octavia. Mit dieser Tragödie hat auch die Lambertuslegende eine gewisse Verwandtschaft; sie berichtet, wie der

tyrannische Fürst Pipin der rechtmäßigen Gattin seine Liebe entzog und sich der buhlerischen Alpais zuwandte, trotz den mahnenden und strafenden Worten des Lambertus; Alpais stiftete nun ihren Bruder an, den unbequemen Warner zu ermorden und so erlitt Lambertus den Tod. Die Legende bot dem Dichter eine Reihe von wirksamen Momenten, vor allem wie Lambertus während eines Gastmahls vor Pipin und Alpais als Strafprediger erscheint, ferner in der schönen Szene, wo er den nahen Tod erwartet, der ihm durch einen Traum verkündigt ist und zwei junge Priester erklären, bis zum letzten Augenblick treu bei ihm ausharren zu wollen; im Gegensatz dazu erscheinen in der folgenden Szene der Mörder und seine Spießgesellen, die sich für ihr Verbrechen Mut antrinken. Unter ihnen ist einer, Melas, durch groteske Scheußlichkeit hervorragend, außerdem fehlt auch in der Umgebung der Buhlerin nicht die traditionelle Figur des Leno. Nach Holonius hat noch ein anderer niederländischer Geistlicher, der Frater Cornelius Crullus ein handschriftlich erhaltenes lateinisches Spiel von S. Trudo verfaßt (1565), doch ist dies bloß die freie Übersetzung eines niederländischen Dramas, das wir noch kennen lernen werden.[1]

* * *

Die großen kirchlichen Gegensätze, deren Spuren uns schon im biblischen Drama entgegengetreten sind, mußten sich natürlich noch deutlicher in den Dramen aus der Zeitgeschichte äußern. In deutscher Sprache traten solche Dramen sehr bald nach dem Auftreten Luthers bei den Fastnachtsaufführungen hervor und auch als im Lauf der dreißiger Jahre der neue Stil des lateinischen Schuldramas sich immer weiter entwickelte und ausbreitete, fehlte es nicht an ähnlichen Versuchen. Doch hatten sich schon vorher die katholischen Polemiker der Form des lateinischen Dramas bemächtigt. Luther hatte ihnen ja einen bequemen Anhaltspunkt gegeben, als er 1525 „der Welt und dem Teufel den Possen spielte", sich mit seiner Käthe zu verheiraten. Sein erbitterter Feind, König Heinrich VIII. von England, empfand gewiß eine große Freude, als am 10. November 1528 der Schulmeister von St. Paul zu London, John Rightwise, in seiner und des Hofes Gegenwart zu Greenwich eine lateinische Komödie aufführte, in der Luther und seine Frau, er in rotem Damast und schwarzem Taft, sie in roter Seide auftraten, außerdem erschienen u. a. Petrus, Paulus

1) Der Anfang (in Senaren) ist in „Trou moet blycken" S. Xf. mitgeteilt.

und Jakobus in weißem Sammet, der Friede in weiß, reich gekleidet und drei Deutsche in ihren geschlitzten Kleidern.[1]

Wenn dieses Stück verloren gegangen ist, so besitzen wir dafür noch ein ähnliches, den Ludus Iudentem Luderum ludens, verfaßt 1530 von dem Magister Johann Hasenberg, einem Mitglied jenes Cochläusschen Kreises in Leipzig, dessen dürftige und kleinliche, an Persönlichkeiten haftende und sich im Schmutz gefallende Polemik in neuerer Zeit gebührend charakterisiert wurde.[2] In der Widmung an Cochläus spricht Hasenberg die Hoffnung aus, es möge ihm mit dieser Schrift gelingen, Luther zur Reue, zur Rückkehr in den Schoß der Kirche und zur Trennung von Katharina von Bora zu bewegen. Übrigens ist Hasenbergs Drama noch in der älteren Manier gehalten, etwa wie die Locherschen Dramen, nur mit häufigerem und lebendigerem Wechsel von Rede und Gegenrede. Gleich zu Anfang erscheint Katharina von Bora, reuig über den getanen Schritt; sie hat im Traum die heiligen Jungfrauen Thekla, Cäcilia und Agnes gesehen und will trotz Luthers Argumenten zum keuschen Leben zurückkehren. Als Luther sich darauf beruft, Gottes Geist zu haben, meint sie, sie wisse schon, welchen Geist er habe, „ego ex sponsa Christi facta sum tua cloaca". Nach dieser Probe kann man sich einen Begriff vom Geiste der Dichtung bilden, in deren weiterem Verlauf jedoch die herkömmlichen Motive von den verfolgten allegorischen Tugenden und von der Prozeßverhandlung mit unleugbarem Geschick verwendet sind. Religio tritt wehklagend auf, in dürftigem Gewand, begleitet von Spes, einer kleinen, kränklichen Person, getröstet von einem Orator, der ihr Grüße vom Kaiser bringt, dann kommt Haeresis, üppig geputzt, mit ihren Zofen Seditio und Corruptio scripturae, sie rühmt sich stolz ihrer Taten[3], die Zofen desgleichen.

1) Vgl. Brewer, Letters and papers IV, T. 2, 1605f. Dies Drama ist wohl identisch mit einem „in the latin tongue in maner of Tragedy", worin dem allmächtigen Kardinal Wolsey ein so dick aufgetragenes Lob gespendet wurde, daß „weise Männer darüber lächelten"; der Kardinal erschien hier nicht lange vor seinem jähen Sturz als der allmächtige und allweise Lenker der europäischen Politik, der das Schicksal des Papstes und des Kaisers, Frankreichs und Englands in seiner Hand hält; vgl. Hall's Chronik S. 785 des Neudrucks von 1809.

2) Vgl. Spahn, Cochläus (1898) S. 138f., 200ff. Ein Exemplar des Ludus in Breslau. Soffner (ein Lutherspiel aus alter Zeit, Breslau 1889) veröffentlichte einen deutschen Auszug, womit er eine Demonstration gegen die Lutherfestspiele beabsichtigte.

3) u. a. Ego ex parochiis meretricium lupanaria, ex piis monachis perjuros apostatas, ex castis vestalibus sordida scorta, ex canonicis epistolis stra-

Dann beginnt vor dem Richterstuhl des Philochristus ein Verfahren gegen Luther, dem der Orator ein langes Register seiner politischen und religiösen Sünden vorhält, vor allem die Bekämpfung des liberum arbitrium, durch die eine execrabilis inertia entstehen müsse. Als nun Luther trotz eindringlicher Mahnung des Philochristus seine Irrtümer nicht eingestehen will, befiehlt dieser den Lanzenknechten, ihn abzuführen und zu verbrennen, „ut bene illustretur ac incalescat", die Knechte rufen ihm drohend zu: „Move te ocius, celebrabimus missam Luderanam (so wird immer geschrieben) deo Vulcano" und der Epilog prophezeit mit Benutzung der Worte Virgils in der vierten Ekloge, die Kirche werde nun in neuem Glanze erstrahlen. Wenn der Verfasser schließlich die Zuschauer auffordert, Beifall zu klatschen, so ist das natürlich noch kein Beweis dafür, daß eine Aufführung stattfand oder auch nur, daß der Verfasser eine solche beabsichtigte. Dagegen ist die berüchtigtste unter den dramatischen Schmähschriften gegen Luther, die obszöne Monachopornomachia des Simon Lemnius, unzweifelhaft ein bloßes Buchdrama.

Aber um dieselbe Zeit, da das Pasquill des Simon Lemnius erschien, führte auf der lutherischen Seite Naogeorgus den großen Hauptschlag der dramatischen Polemik in seinem Pammachius (1538).[1] Naogeorgus (geb. 1508 oder 1509 zu Straubing) war also kaum 30 Jahre alt, als sein berühmtestes Werk erschien. Er war damals Pfarrer zu Sulza in Thüringen. Wie er aus seiner bayrischen Heimat ins Stammland der Reformation kam und wie er sich seine umfassende und gründliche humanistische Bildung erwarb, darüber ließ sich nichts ermitteln; seine ausgedehnte und vielseitige literarische Wirksamkeit bewegt sich ausschließlich in lateinischer Sprache. Er unternahm das kühne Wagnis, ein protestantisches Geschichtsbild zu entwerfen, das die Entwicklung der Kirche im Lauf eines Jahrtausends umfaßte und zugleich einen weiten Blick in die Zukunft eröffnete; ganz auf seine eigene

---

menticias (Anspielung auf die Äußerung Luthers über den Brief des Jakobus im Vorwort zum N. T. von 1522), ex authenticis apocrypha facio et formo, ego purgatorium e rerum natura tollo.

1) Neudruck von J. Bolte und E. Schmidt, Berlin 1891. Über seinen Lebenslauf vgl. die gründlichen Untersuchungen von Theobald in der Neuen kirchlichen Zeitschrift Bd 17 u. 18 und in den Quellen und Darstellungen a. d. Gesch. d. Reformationsjahrhunderts IV (1908). Zu Anfang seines Erstlingsdramas steht ein Lobgedicht auf Luther, doch findet sich keine Spur davon, daß er in Wittenberg studiert hätte. Über seine spätere Entfremdung von den Wittenbergern s. o. S. 128 und u. S. 142.

Gestaltungskraft angewiesen, mit den dürftigen Veranschaulichungsmitteln des humanistischen Schultheaters, suchte er eine ähnliche Wirkung auf die Gemüter zu erreichen, wie sie die alte Kirche als das Ergebnis einer jahrhundertelangen theologischen und dramaturgischen Entwicklung bei den glänzenden Fronleichnamsaufführungen erreicht hatte. So zeichnet er in großen Zügen die Entwicklung der römischen Kirche von der Zeit, da die römischen Kaiser das Christentum annahmen, bis zum Auftreten Luthers; die Kaiser dieses ganzen Zeitraumes werden durch die eine typische Figur des Julianus dargestellt; als Vertreter des Papsttums erscheint Pammachius, ein gewalttätiger roher Genußmensch, während dessen Ratgeber Porphyrius alle die schlauen Ränke und Kniffe der Kurie in seiner Person vereinigt. Sogleich in der einleitenden Szene, in der Christus mit Petrus und Paulus erscheint, wird Pammachius als der Antichrist bezeichnet, sodann werden wir nach Rom geführt, wo eben Julianus den neuen Glauben angenommen hat, der Bischof Pammachius tritt auf, voll Begier nach irdischem Genuß und irdischer Herrlichkeit, ebenso Porphyrius, und es ist nicht übel dargestellt, wie beide gegenseitig sich ihre Karten aufdecken; da Julianus sich nicht willfährig zeigt, beschließen sie, sich mit der Hölle zu verbinden. Der zweite Akt führt uns ins Höllenreich, wo Satan die Berichte seiner Untergebenen empfängt. Die Bekehrung Julians ist ihm natürlich sehr schmerzlich, doch können auch einige böse Geister sich ihrer Erfolge rühmen: Planus hat die Häresie ausgesäet, Stasiades hat die Armen gegen die Reichen aufgehetzt, Chremius verbreitet Diebstahl und Wucher. Also Teufel mit klassischen Namen, die Höllenszenen haben hier etwas Starres und Strenges, ohne die komischen Zutaten im mittelalterlichen Stil. In diese Versammlung tritt Pammachius mit Porphyrius ein, um dem Satan seine Huldigung darzubringen, sie sagen: wir leben nun einmal in der Welt, wie können wir uns da dem Fürsten dieser Welt widersetzen? Und so schwört Pammachius, dem Satan treu zu dienen und für ihn gegen das Reich Christi zu kämpfen und empfängt dafür vom Höllenfürsten die dreifache Krone!

Im dritten Akt enthüllt uns Naogeorgus ein Bild der Schandtaten des päpstlichen Antichrist. Auf Grund der gefälschten Schenkung Konstantins maßt er sich weltliche Herrschaft an und demütigt den anfangs widerstrebenden Kaiser Julianus; in der Vorrede hat Naogeorgus selber darauf hingewiesen, daß ihm in dieser Szene die Unterwerfung Barbarossas unter den Papst bei der Zusammen-

kunft in Venedig vorschwebte.[1] Hier entfaltet sich vor uns der volle Triumph des Papsttums; am Thronsitz des Papstes hält Porphyrius eine Rede von etwa dreihundert Zeilen über die päpstliche Gewalt, den Ablaßhandel und überhaupt die Geldspenden nach Rom als die höchste und wichtigste Pflicht der Gläubigen. Sodann folgt die Einsetzung der Kardinäle, Kanoniker und Mönche, Satan freut sich über dieses Heer von neuen Dienern und zugleich bringt Satans alter Diener Planus aus dem Morgenlande die Botschaft, daß auch dort durch den Mahometanismus ein mächtiges Bollwerk des Satanischen Reiches errichtet worden sei.

So können dann im vierten Akt Satan und Pammachius mit ihrem ganzen Anhang ein großes Festgelage feiern, natürlich — kein Vergnügen ohne Damen (Nulla sine mulieribus sunt plena gaudia) —; hier hat die Phantasie des Dichters wieder einen Sprung über mehrere Jahrhunderte gemacht; es ist offenbar, daß er an Rom zur Zeit Alexanders VI. dachte. Die Wogen der Feststimmung gehen sehr hoch, allgemeine Besoffenheit und Prügelei, doch da erscheint wieder Christus mit den beiden Aposteln und schaut auf die Erde hinab, die er nun endlich von der Herrschaft der verbrecherischen Bande befreien will. Paulus wird nach Wittenberg abgesandt; er soll dort den Theophilus auffordern, die Deutschen aus ihrem Schlaf emporzurütteln und die Wechsler aus dem Tempel zu vertreiben. Und in der folgenden Szene meldet schon Dromo den beim Gastmahl Versammelten, es sei eine große Empörung ausgebrochen; sein Bericht über die Lehren der Aufrührer von der Rechtfertigung durch den Glauben, von dem Heil allein in Christo, von der Unwirksamkeit der Wallfahrten wird von Pammachius mit verzweifelten Ausrufen: Vae nostris ventribus! — Vae meis honoribus — Vae triplici diademati usw. unterbrochen. Sie beraten sogleich über die Unterdrückung des Aufruhrs, Pammachius will die weltliche Macht, Porphyrius die Gelehrten in Bewegung setzen, Planus Uneinigkeit unter den Feinden durch neue Dogmen stiften, Stasiades die Bauern aufwiegeln, Chremius durch Bestechung wirken. So brechen sie denn alle auf, da tritt unverhofft ein Epilogus auf die Bühne und verkündet den Zuschauern, sie brauchten nicht auf den fünften Akt zu warten: der fürchterliche Kampf dauert noch immer fort und wird erst schließen, wenn Gott seinen Sohn zum jüngsten Gericht herab-

1) Über die tendenziöse Darstellung dieser Szene bei den antipäpstlichen Geschichtschreibern s. u. Bd. IV, S. 508f.

sendet. Während also die mittelalterlichen Mysteriendichter das Bild des Weltendes, wie es die Kirchenlehre festgestellt hatte, getreu nachmalten, hat der protestantische Kampfdramatiker vorher mit einer genialen Wendung abgebrochen und an den Schluß ein großes Fragezeichen gesetzt. Daß er es gewagt habe, bis zur Darstellung der Gegenwart vorzudringen, rühmt er selber im Prolog als eine kühne Neuerung gegenüber den alten Tragikern. Aber obgleich er in zahlreichen Zitaten seine Kenntnis der griechischen Tragiker an den Tag legt, wurde er doch ohne Zweifel in erster Linie durch Aristophanes zu seinem großen satirischen Zeitgemälde inspiriert und zu dem aristophanischen Stil paßt es auch eher, daß er zwei Allegorien, die Parrhesia und die herkömmliche Figur der trauernden Veritas mit in die Handlung verflochten hat.[1] Man sieht, daß der Dichter durch die Kraft des glühenden und leidenschaftlichen Hasses, von dem seine ganze Seele erfüllt war, manche glänzenden und überraschenden Wirkungen hervorbrachte; alle andern Regungen drängt er zurück; von dem gelegentlichen Zugeständnis des Prologs, daß die römische Kirche auch manches Gute hervorgebracht habe[2], ist im Stück selber nicht das mindeste zu verspüren, sein Zweck ist, den eigenen Haß auch der Jugend einzupflanzen, für die seine Tragödie bestimmt war „ut animi a pueris imbuantur acri odio tyrannidis.“ Die Leidenschaft macht ihn so redselig, daß sein Stück auf etwa 3400 Verse angeschwollen ist; öfters haben wir den Eindruck, daß er den Bühnenhorizont verliert. Dabei ist er aber doch Diplomat genug, um zugleich mit der Polemik gegen das Papsttum den neuen Glauben als den für die weltliche Obrigkeit vorteilhafteren indirekt zu empfehlen. Diese Tendenz leitete ihn auch in der Widmung an Erzbischof Cranmer, der eben damals bestrebt war, die vom Papsttum losgelöste englische Kirche mit der festländischen Reformationsbewegung in Fühlung zu bringen; auch in gelegentlichen Seitenhieben auf linksstehende Elemente wie die Wiedertäufer gibt sich die nämliche Absicht kund.

Nach dem großen Erfolg des Pammachius ließ Naogeorgus weitere Tendenzdramen folgen, erst 1540 den Mercator (s. u.), dann 1541 den Pyrgopolinices, eine Episode aus dem gewaltigen Kampf, dessen Ausbruch er am Ende des Pammachius geschildert

1) Die Worte der Parrhesia 2353 offenbar nach Aristophanes Ranae. Über Naogeorgs Studium der griechischen Tragiker s. u. Buch III.

2) 102 f. — — Non carpimus (!) siquid boni
A Romana unquam productum est ecclesia.

hatte. Gleich im ersten Akt treten wieder die nämlichen Personen auf wie dort: Pammachius, Porphyrius, Satan, der seine Untergebenen wegen ihrer Lässigkeit im Kampfe schilt: er habe ihnen ihre Stellungen nicht bloß zum Fressen und Saufen verliehen; aber Pammachius meint: „Was sollen wir tun, die Bannstrahlen sind abgestumpft, niemand will etwas von uns wissen.“ Nun wird eine große Parteiversammlung einberufen, leider ohne den deutschen Holofernes (Georg von Sachsen), der sich bereits in der Hölle befindet; die meisten von den übrigen, wie z. B. Oncogenes (offenbar Erzbischof Albrecht von Mainz) sind matt und schlaff, am eifrigsten ist Pyrgopolinices (Heinz von Wolfenbüttel), der sich gerade damals in der erbittertsten Fehde gegen die Fürsten des Schmalkaldischen Bundes befand; in demselben Jahre wie Naogeorgs Tragödie erschien Luthers Streitschrift „Wider Hans Worst“. Doch erscheint er nicht, wie man nach dem Namen erwarten sollte, als ein lächerlicher Miles gloriosus, er wird vielmehr als ein abscheulicher Verbrecher geschildert, als Urheber der großen Brandstiftungen, die 1540 an mehreren protestantischen Orten vorkamen, wobei einige von den Übeltätern ergriffen wurden und auf der Folter aussagten, sie seien von Heinrich von Braunschweig angestiftet.[1] Naogeorgus hielt diese Aussagen ohne weiteres für richtig, er führt uns vor, wie Pyrgopolinices vor Satans Thron seinen Plan darlegt, wie er sodann die Mordbrenner Pyrobolus, Phlegondas usw. aussendet, wie diese dann als Gefangene vor den protestantischen Fürsten Philalethes geführt und vom Henker Cacorthotes gefoltert werden, worauf sie unter höhnischen Zwischenreden des Henkers bekennen, von Pyrgopolinices angestiftet zu sein. Im Schlußakt sucht dieser sich vor einer Versammlung von Fürsten zu rechtfertigen, gegen Ketzer sei dergleichen erlaubt, doch erklären die Fürsten einstimmig, einen sochen Verbrecher müsse man aus der Liste der Fürsten streichen. Also dieses Kampfdrama richtet sich mit voller Bestimmtheit gegen einzelne bezeichnete Persönlichkeiten, aber der Eindruck ist doch bei weitem nicht so groß, wie in dem geschichtlichen Phantasiebild des Pammachius, das für sich allein stärker wirkt, als mit dieser Fortsetzung, die gar manche früher angeschlagenen Töne wiederholt.

Neben den Begebenheiten aus der heiligen Geschichte und der Zeitgeschichte haben die lateinischen Schuldramatiker auch die Moralitäten in ihren Bereich gezogen. Diese mußten wegen

1) Vgl. Koldewey in den Hallenser Neudrucken 49, V.

ihrer lehrhaften Tendenz willkommen sein und sie ließen sich auch leicht in die einfache übersichtliche Form des lateinischen Schuldramas übertragen. Der erste bedeutende Versuch dieser Art ging wieder von einem Niederländer aus, von dem Mastrichter Priester Christian Ischyrius. In seinem Homulus (1536)[1] bearbeitete er die englische Moralität „Everyman", in der ein Lieblingsgedanke der spätmittelalterlichen asketischen Literatur, die erbauliche Vorbereitung auf die Sterbestunde dramatisiert ist. Ischyrius hält sich im wesentlichen an den Gedankengang der englischen Dichtung, die ihm in der niederländischen Bearbeitung des Petrus Diesthemius vorlag, doch ergeht er sich nicht in der überschwenglichen Verherrlichung des Priestertums wie das Originalwerk, auch gestattet er sich allerlei Zusätze, durch die er offenbar den Mangel an dramatischer Bewegung in dem etwas eintönig lehrhaften Original ersetzen will. Im ersten Teil, wo Mors den Homulus vor den Thron Gottes zitiert, wendet sich die furchtbare Gestalt auch an die Zuschauer und Zuschauerinnen: „Auch Euch werde ich einmal zu finden wissen"; anstatt der allegorischen Gestalten „Freundschaft" und „Verwandtschaft", die der hilflose Mensch im englischen Spiel vergeblich anfleht, erscheint hier eine ganze Schar von Kameraden und Verwandten; wenn hierauf der Mensch von allen verlassen sich im Gebet an die Jungfrau Maria wendet, macht Ischyrius von einem gangbaren Effekt der Niederländischen Rederijker-Bühne Gebrauch: im Hintergrund öffnet sich ein Vorhang und man sieht Maria als Fürbitterin für die Sünder am Throne Gottes stehen. Und zum Schluß, nachdem Homulus durch den Gebrauch der kirchlichen Gnadenmittel gerettet ist, erscheinen zwei Lieblingsfiguren der niederländischen Volksbühne, die beiden Teufelchen, die den Verlust der armen Seele beklagen. In der Vorrede rühmt es Ischyrius als einen Vorzug des Spiels, daß es nicht mit einer zeitlichen und fleischlichen Hochzeit schließe wie bei Plautus und Terenz, sondern mit einer ewigen Verbindung. Seine Verse sind eigentlich bloß in Zeilen abgeteilte Prosa, mitunter kommen auch Hexameter vor, an einigen gehobenen Stellen macht er Anlehen aus dem Phrasenschatz der Senecaschen Tragödien.

Zwei Jahre später (1538) hat Macropedius in seinem Hecastus den nämlichen Stoff behandelt, indem er noch einen großen Schritt weitertat, um die farblose Moralität zu einem anschaulichen Lebens-

1) Neu herausg. mit Einleitung von A. Roersch, Gent 1903; über den Everyman s. o. Bd. I S. 472ff.

bild zu gestalten. Er beginnt nicht sogleich mit der Sterbestunde, sondern zeigt uns zuerst seinen Hecastus als einen sorglosen Lebemann, der an nichts als sein Vergnügen denkt und im übrigen beruhigt ist im Bewußtsein seiner religiösen Korrektheit, seiner Freiheit von allen ketzerischen Meinungen und seines regelmäßigen Kirchgangs. Das Treiben im Hause des Hecastus hat Macropedius, wie wir schon sahen, einige Jahre später für die Schilderung des reichen Mannes in seinem Lazarus noch einmal verwenden können. Doch mitten in dieses Treiben tritt im zweiten Akt ein Bote Gottes, Nomodidascalus, eine ernste Gestalt, die bei Hecastus und den Seinen ein unheimliches Grauen erregt, auch die Schriftzüge des hebräischen Vorladungsbriefes, den er überreicht, kann Hecastus nur mit scheuer Ehrfurcht betrachten. Er fühlt plötzlich einen stechenden Schmerz, sein Sohn Philomathes, der den Hippokrates und Galenus studiert hat, eilt ihm zu Hilfe. Den Brief vermag auch er nicht zu lesen, und der Schulmann Macropedius benutzt diesen Anlaß, um durch den Mund des Nomodidascalus die Erziehung zu verdammen, die nur auf eine ehrenvolle und einträgliche Laufbahn gerichtet ist, worauf dann der Bote selbst die hebräische Vorladung übersetzt. Nun beginnen im dritten Akt die vergeblichen Bitten um Begleitung auf dem schweren Wege; die Freunde und Verwandten verhalten sich gleich ablehnend, die „blandae amiculae", die Hecastus neben seiner rechtmäßigen Gemahlin hatte, will er lieber gar nicht erst fragen, auch Plutus, der Gott des Reichtums, der in einer großen Truhe auf die Bühne getragen wird, versagt seinen Beistand. So nimmt denn im vierten Akt Hecastus von den Seinen gerührten Abschied und es naht sich die Schreckensgestalt des Todes, der verkündigt, er werde sein Opfer in einer Stunde abholen.[1] Allein gelassen bricht Hecastus in Wehklagen aus, er fragt mit den Worten des Propheten Jeremias, ob irgendein Schmerz dem seinen vergleichbar sei, da erscheint seine ehemalige Freundin Virtus, die, obwohl lange Zeit von ihm vernachlässigt, doch großmütig Hilfe verspricht und zu diesem Zweck ihre Schwester Fides herbeiholen will; inzwischen soll er sich einen Priester kommen lassen. Auch der fünfte Akt enthält realistische und komische Episoden. Der junge Gelehrte Philomathes und sein Bruder, der Kriegsmann Philokrates, fangen

1) Mors ist im lateinischen Drama weiblich; er wird V, 6 vom Satan als Soror angeredet; ebenso sagt er Homulus I, 3: De me dici solet: vocata atque non vocata venit.

schon an, sich über das künftige väterliche Erbteil zu streiten; der Satan kommt, um zur Abholung der erhofften Beute bereit zu sein, ganz wie im Traktat von der Ars moriendi, aus dessen Gedankenkreis überhaupt im letzten Teil des Stückes manche Züge entlehnt sind, die der englische Dichter nicht verwertet hatte. Daß er sich ein Verzeichnis der Sünden des Todeskandidaten aufschreibt, ist gleichfalls ein mittelalterlicher Zug. Aber das Hauptinteresse wird doch durch die erbauliche Bekehrung des Hecastus in Anspruch genommen. Nachdem er drinnen seine Beichte abgelegt hat, erscheint er mit dem Priester, der eine Prüfung im Glauben mit ihm anstellt. Hecastus versöhnt sich alsdann mit Virtus und Fides, die ihn gegen den Angriff Satans verteidigen; worauf der wütende Teufel sein Sündenregister zerreißt. Auch mit dem Tod fängt Satan Händel an, weil er durch sein Zögern die Bekehrung ermöglichte, doch kann ihm der Tod mit berechtigtem Selbstbewußtsein entgegenhalten „Du verschluckst keinen Brocken, den ich Dir nicht vorkaue." Inzwischen empfängt Hecastus — ebenso wie im Original hinter der Szene — die Sterbesakramente, wir erfahren alsdann von seinem Hinscheiden und mit einem erbaulichen Gespräch zwischen dem Priester und den Hinterbliebenen schließt das Spiel.

Durch alle diese Zutaten ist der Hecastus auf ca. 1900 Verse angeschwollen (gegen ca. 1500 des Homulus und ca. 900 des Everyman), dafür hat aber Macropedius die allegorische Darstellung der Buße wesentlich kürzer behandelt. Die Bekehrung wird eingeleitet durch Virtus, welche Gestalt, dem lateinischen Sprachgebrauch angemessen, schon bei Ischyrius anstatt der englischen Allegorie „Gute Werke" erscheint. Während aber in den früheren Darstellungen der kirchliche Weg der Buße in ausführlicher Allegorisierung dargestellt ist, wie z. B. Erkenntnis dem Menschen eine Geißel überreicht und er sich auf der Bühne kasteit — tritt bei Macropedius das alles zurück gegenüber der neu eingeführten Allegorie Fides und gegenüber dem Hinweis auf das Verdienst Christi. Daß manche hierin eine bedenkliche Annäherung an lutherische Anschauungen — errores quosdam nostri temporis — erblickten, erfahren wir von Macropedius selber im Vorwort zu einem späteren Abdruck (1552). Doch bemerkt er dort zu seiner Verteidigung, er habe nur solche Fälle im Auge gehabt, wo wegen plötzlichen Herannahens der Todesgefahr die Zeit nicht ausreiche zur Züchtigung des Fleisches und zu andern regelrechten Werken der Buße, deren Wert er als gläubiger Katholik zu würdigen wisse.

Außerdem betätigte er noch seine fromme Gesinnung in einer eingeschobenen Szene zwischen dem jungen Gelehrten Philomathes und dem jungen Geistlichen, welcher den Priester begleitet, als dieser die Sakramente spendet. Philomathes fragt ihn, warum er sich nicht lieber mit den Humanioribus abgebe, als mit den abgeschmackten und barbarischen Antiphonen, Hymnen und Gebeten. Der junge Geistliche sucht ihn zu widerlegen[1], aber mitten in ihrem Gespräch naht sich dem Hause die Gestalt des Todes und nun kann der hochmütige und selbstbewußte Philomathes sein Entsetzen doch nicht verbergen, denn der Tod treffe Gelehrte und Ungelehrte. Aber der Geistliche verliert nicht seine Seelenruhe und hat jetzt natürlich mit der Widerlegung seines Gegners leichtes Spiel.

Inzwischen hatte sich aber sein Werk gerade wegen der Szenen, die manchen Katholiken bedenklich schienen, in protestantischen Kreisen weit verbreitet. Während der Homulus in der Zeit von 1536 bis 1548 zwölf Auflagen erlebte, die jedoch alle im katholischen Gebiet, in Köln und Antwerpen erschienen, wurde der Hecastus auch in Frankfurt, Straßburg und Basel gedruckt, erlebte zahlreiche Aufführungen in protestantischen Städten, sowie sechs Übersetzungen ins Deutsche und je eine ins Dänische und Schwedische.

Aber den streitlustigen Protestanten genügte es nicht, daß sie im Hecastus des Macropedius ein Drama besaßen, in welchem das überlieferte Motiv seinen spezifisch katholischen Charakter abgestreift hatte. Wir sahen ja schon, wie begierig sie alle überlieferten Stoffe aufgriffen, an die sich mehr oder weniger ungezwungen eine aggressive Polemik anknüpfen ließ. Wie mochten sie sich also die Everymanfabel entgehen lassen, bei der das äußere Gerippe der Handlung in der überlieferten Gestalt bestehen bleiben konnte; eine Umgestaltung der letzten Augenblicke des Sterbenden im Sinne der protestantischen Rechtfertigungslehre genügte, um die alte Form mit einem völlig neuen Geist zu erfüllen. Und dies mußte um so verlockender erscheinen, nachdem die neue Rechtfertigungslehre in Luthers neuer Bearbeitung seines Kommentars zum Galaterbrief (1536) ihren energischsten und sieg-

1) Die merkwürdige Stelle lautet: At ego quidem nonnulla cupiam salsius Latinius concinniusque prodita. Verum sub iis, ut tibi videtur, sordibus Ego simplicem pietatem honoro, veneror atque Exosculor, quam neque solaecus, nec aliqua Inconcinnitas nec barbarismus sordidat, Quam et ipsa honestat lingua mihi vernacula. — Lit. üb. d. Hecastus s. Buch VIII.

reichsten Ausdruck gefunden hatte. Das war so recht eine Aufgabe für den unermüdlichen Streiter Naogeorgus; er erfüllte sie in seiner Tragödie Mercator, die er ein Jahr nach dem großen Erfolg seines Pammachius dichtete (1539, gedr. 1540) und die sich gleichfalls über die ganze protestantische Welt verbreitete.[1] Die Widmung hat hier ebenso wie im Pammachius einen politischen Charakter; sie ist an Herzog Heinrich von Sachsen gerichtet, der gerade 1539 die Reformation in den Albertinischen Landen durchführte. Der Bote, der den Menschen vor den Richterstuhl zitiert, führt bei Naogeorgus den Namen Lyochares, der Freudenzerstörer; der Sterbende ist ein Kaufmann, doch verwahrt sich der Dichter ausdrücklich dagegen, daß er diesen Stand angreifen wolle. Als Lyochares die Ladung überbringen will, erblickt er an der Tür des Kaufmanns die Conscientia, die früher dessen Freundin war; nachdem er aber begann, mit Sors Ehebruch zu treiben und von dieser einen Knaben Lucrum bekam, brachte der Knabe es dahin, daß Conscientia aus dem Hause geworfen wurde. Doch Lyochares sagt, er werde sie wieder hineinführen. Also eine sinnvolle, durchaus im hergebrachten Stil der Moralität neu erfundene Allegorie.

Hierauf entwickelt sich der Charakter des Mercator im Gespräch mit Lucrum, während Lyochares und Conscientia vor der Tür zuhören. Mercator gibt dem Knaben Unterweisung im Geldverdienen; sein Wahlspruch ist das Vespasianische „non olet“. Aber Lyochares unterbricht diese Lehren durch seine Apartes[2], die Kunst, durch solche finster ironische Zwischenbemerkungen das kommende Unheil im voraus anzudeuten, hat der Dichter offenbar dem Euripides abgesehen. Aber schließlich macht sich Lyochares durch sein „kentaurisches“ Klopfen bemerkbar, und obwohl nur Leute zugelassen werden sollen, die Geld bringen, erzwingen doch er und Conscientia den Eingang, Conscientia überwältigt Lucrum und dem Kaufmann bleibt nichts übrig, als den Lyochares mit kläglicher Miene um Aufschub zu bitten.

Im zweiten Akt sehen wir den Kaufmann auf dem Krankenbett, Conscientia wirft ihm seine Schandtaten vor, er habe seinen

---

1) Über die Übersetzungen und Bearbeitungen s. u.; über eine Aufführung in Straßburg berichtet voll Entrüstung der Jesuit Canisius am 3. Mai 1560 an den Ordensgeneral Lainez; die betreffende Stelle in Canisii Epistulae ed. Braunsberger 2, 630, auch bei Holl, Das politische und religiöse Tendenzdrama in Frankreich (1903) S. 138.

2) z. B. Mercator: Comiter emptores invitandos censeo.
Lyoch.: At te ego profecto haud invitabo comiter.

Bruder vergiftet, einen Meineid geschworen und anderes; Satan lauert schon auf seine Beute, doch bewirkt er, daß der herannahende Pfarrer ihn und Conscientia nicht sehen kann. Der Pfarrer rät dem Sterbenden zu frommen Stiftungen, zu Geldzahlungen für Wallfahrten nach Rom und Santiago de Compostela; doch die beruhigende Wirkung des Zuspruchs bleibt aus infolge der beängstigenden Zwischenrufe der Conscientia. Vergeblich schilt der Pfarrer auf diese unsichtbare Gestalt, die er für eine Ketzerin erklärt, vergeblich gibt er dem Kaufmann seine geistlichen Heilmittel in Gestalt eines Trankes ein, der Bauch schwillt davon unnatürlich auf, der unsichtbare Teufel höhnt den Pfarrer durch fortwährend wiederholte Töne der groteskesten und unästhetischsten Art, die im Text durch die Buchstaben „Pappax" wiedergegeben sind;[1] auch durch den Exorzismus des Pfarrers läßt er sich nicht zur Ruhe bringen.

Die Rettung kommt im dritten Akt. Wie im Pammachius sieht Christus auf das Treiben der Welt hernieder: da die Geistlichen ihre Pflicht versäumen und die Bischöfe sich bloß um Reichtümer, Pferde und Dirnen bekümmern, ist eine außerordentliche Maßregel nötig. Er beauftragt Paulus, sich mit dem Arzt Kosmas zum Sterbenden zu begeben.[2] Während der Kaufmann hofft, daß er vielleicht wegen früherer guter Werke gerettet werden könne, sagt ihm Paulus, diese Meinung sei eine in den Menschen unmerklich einschleichende verderbliche Krankheit, er betrachtet mit Kosmas den Bauch des Patienten, der angeschwollen ist wie bei einer Kindbetterin, und bietet ihm eine bittere Medizin, die er auch nach einigem Widerstreben zu sich nimmt. Er hat darauf ein Gefühl, als ob zwei Heere in seinem Leibe stritten, er muß sich erbrechen, Paulus hält seinen Kopf, Kosmas das Becken; es kommen zum Vorschein Wallfahrten, Fasten, Almosen und dergleichen, dann läßt ihn Kosmas noch an einem Heilmittel riechen und er schneuzt „multas meritorum et operum bonorum opiniones". Nach dieser Kur ist er ganz abgemagert, er erklärt, daß seine Verdienste und guten Werke nichts wert seien und Paulus ver-

1) Süß, Aristophanes etc. S. 32 weist darauf hin, daß der gelehrte Dichter diese Umschreibung des Tons aus Nubb. 389 entlehnt hat.

2) In dieser Szene sagt Christus vom Mercator, er sei der Hölle nahe, aber doch für das Himmelreich bestimmt. Wie Theobald (neue kirchl. Zeitschrift 17, 775ff.) mit Recht bemerkt, zeigen sich hier schon deutlich die von Luther abweichenden Ansichten des Naogeorgus über die Prädestination, durch welche er bald darauf mit den Wittenbergern in Streit geriet.

weist ihn auf das einzige Rettungsmittel, den Glauben an den Erlösertod Christi. Also anstatt des allegorischen Heilswegs im Everyman eine allegorische Gewaltkur. Wir werden noch sehen, daß dieses Krankheitsmoiv damals bereits von den protestantisch-polemischen Dramatikern in Frankreich in mannigfachen Variationen vorgeführt worden war — zuerst in der Farce des Théologastres ca. 1525 — doch kannte es Naogeorgus vermutlich schon aus einer der berühmtesten satirisch-dialogischen Dichtungen aus der Anfangszeit der Reformation, nämlich Pirkheimers Eckius dedolatus, wo der kranke Doktor Eck mit einem ähnlichen allegorischen Brechmittel kuriert wird. Jedenfalls konnte der Dichter hier den aristophanischen Zug seines Geistes besser entfalten, als in dem großen Weltdrama Pammachius, das sich öfters ins Gestaltlose verliert und dadurch auch etwas einförmig wirkt, daß immer wieder die nämlichen Töne des Hasses angeschlagen werden, während im Mercator neben der phantastisch-grotesken Polemik auch die Begeisterung des Dichters für seine eigenen Ideale zu vollem Ausdruck kommt. Mit dem dritten Akt hat Naogeorgus die Handlung zu Ende geführt, soweit sie dem alten Everyman-Thema analog ist, der vierte und fünfte Akt führen uns zum Gericht in die jenseitige Welt. Lyochares hatte außer dem Mercator auch noch einen Fürsten, einen Bischof und einen Franziskaner abzuholen, alle drei sind beladen mit schweren Päcken, enthaltend Altäre, Tempel, Gebetbücher usw., womit sie den Richter zu bestechen hoffen. Dem Lyochares, der sich darüber wundert, erwidern sie, er habe offenbar Autoren wie Scotus, Witzelius und Eck nicht studiert. Mercator allein ist ohne Pack; seine Conscientia schreitet neben ihm mit gehobener Stirn, während hinter dem Fürsten, Bischof und Mönch ihre drei Conscientiae mit gesenktem Haupt als stumme Personen traurig einherwandeln. Der himmlische Richter verurteilt alle außer dem Kaufmann, und Petrus schleudert noch heftige Anklagen gegen das Papsttum, das sich fälschlich anmaße, von ihm herzustammen.

Ein Hauptthema der mittelalterlichen Moralität, der große Streit zwischen den Tugenden und den Lastern, war schon früher von den Humanisten Pinicianus und Chelidonius mit Anlehnung an Vorstellungen der klassischen Literatur vorgeführt worden; in dem nämlichen Geleise bewegte sich dann auch Schöpper in seiner weitschweifigen und langweiligen Voluptalis ac Virtutis pugna, comoedia tragica et nova et pia (1546). Die weiteste Verbreitung fand jedoch die Behandlung dieses Themas im Euripus des nieder-

ländischen Franziskaners Levin Brecht (1548)[1], einem Drama, das als Zeugnis des erstarkenden Selbstbewußtseins und des Triebs nach energischer literarischer Vertretung des eigenen Standpunkts auf katholischer Seite eine allgemeinere Bedeutung beansprucht, und es ist durchaus begreiflich, daß die Jesuiten in der Zeit, ehe sie sich ihren eigenen neuen dramatischen Stil ausgebildet hatten, mit besonderer Vorliebe den Euripus aufführten. Levin Brecht ist zwar nicht direkt polemisch, dagegen braucht er einen wirksamen Kunstgriff, den ja auch die Protestanten wiederholt anwandten, indem er die Vertreter des bösen Prinzips sich in Zornausbrüchen gegen den Standpunkt ergehen läßt, den er selber vertritt; so eifert Venus gegen die Mönche, die von der Kanzel herunter das Volk mit ihren grimmigen Drohungen erschrecken und Cupido hat Angst vor Maria, der gefährlichen Feindin des Tartarus. Venus und Cupido erscheinen sogleich zu Beginn des Stückes; sie wollen den Euripus, dessen schwankender Charakter schon in seinem Namen ausgedrückt ist[2], dauernd an sich fesseln. Euripus selber tritt in der zweiten Szene auf, voll guter Vorsätze, von Timor Dei begleitet, von Venus und Cupido belauscht, die trotz seinen schönen Reden doch des Sieges gewiß sind. Im folgenden hat der Dichter eine Metapher des Evangeliums (Matth. 7, 13f.) in Handlung umgesetzt: auf dem Schauplatz dehnen sich zwei Wege aus; der eine bequem, der andere rauh und steil, Euripus betritt den letzteren zusammen mit Timor Dei und Tempus gratiae, doch will er sich schon nach einer kurzen Strecke ausruhen, obwohl der Tempus gratiae ihn vor der Nähe von Venus und Cupido warnt. Während Euripus schläft, soll Venus eine suavis symphonia anstimmen lassen und Cupido will ihn alsdann mit seinen Geschossen treffen. Der Chor läßt einen Lobgesang der Gottesfurcht in sapphischen Strophen ertönen. Akt II. Euripus blickt zu Timors Verdruß seitwärts nach den lockenden Gestalten, die ihm verführerische Worte in Distichen zurufen; er steigt zu ihnen hinunter und schickt den mürrischen Alten Timor Dei fort. In der folgenden Szene legt er auf Cupidos Geheiß die rauhe Kleidung ab, die er auf der schweren Wanderschaft getragen hatte, eine weitere Ausführung der paulinischen Allegorie von der geistlichen

1) Spärliche Nachrichten über sein Leben in der Biographie nationale; die Acta Sanctorum (Juni 2, 414) erwähnen ihn unter den Praetermissi des 11. Juni.

2) Vgl. Erasmus, Adagia s. v. Euripus homo.

Rüstung; z. B. anstatt des schweren Helms der Erlösung reicht ihm Cupido den federgeschmückten Hut otiosa securitas, Euripus bittet zwar den Tempus gratiae, bei ihm zu bleiben, doch erklärt dieser sogleich, er könne nur so lange verweilen, wie es Gott gefalle. Der dritte Akt beginnt mit einer Liebesszene; als aber Euripus unter dem Gewand der Venus abscheuliche Ungetüme erblickt und Venus ihm erklärt, dies seien Incestus, Moechia, Scelus Gomorrae, Rixa, Aemulatio, Caedes und andere, da flieht er entsetzt und klimmt mit Tempus gratiae von neuem den steilen Pfad empor. Doch Cupido lockt ihn wiederum mit schmeichlerischen Worten und er kehrt trotz den Warnungen des Tempus zurück. Aber nun fordert Venus von ihm, er solle sich ausdrücklich zu ihrem Dienst verpflichten, sie verlangt zur Bekräftigung einen Saphir, den er am Finger trägt, und Euripus überreicht ihr nach einigem Bedenken dieses symbolum coeli. Im vierten Akt folgt alsdann die tragische Wendung; es erscheinen zwei schreckliche Frauengestalten, Mors und die Syphilis (Pestis inguinaria), die auf Mors Geheiß den schlafenden Euripus mit ihrem Pfeil durchbohrt; er erwacht, vor Schmerz stöhnend, schauerliche Klagen ausstoßend, von den Genossen seiner Liederlichkeit verlassen; Tempus gratiae jammert über ihn, er habe das Hochzeitskleid verloren, ohne das er nicht beim Gastmahl des obersten Königs erscheinen könne (Matth. 22). So wechseln die Klagen der beiden miteinander ab; Euripus fühlt brennenden Schmerz, sein Leib ist von Geschwüren bedeckt, der Atem geht ihm aus, doch hofft er, dies seien noch keine Vorzeichen des Todes; die Jugend kann ja viel aushalten. Aber Mors, von der Syphilis herbeigerufen, versetzt dem Euripus den letzten Stoß, Venus und Cupido triumphieren, Mors stellt eine moralische Betrachtung an über die Sünder, welche die von Gott gewährte Gnadenfrist nicht benutzen. In Akt V befinden wir uns im Vorraum der Hölle, wo die Anima Euripi „ganz schwarz, in Fesseln und gräßlich anzusehen“ von Venus, Cupido und den Teufeln geschlagen und verhöhnt wird, sie malen ihr die bevorstehenden Qualen aus — natürlich wird sie als Frau angeredet. Nach einem Schlußchor wird dann noch in einer Peroratio um nachsichtige Beurteilung und um Beherzigung der Lehren des Stücks gebeten. Ein schwacher Abklatsch des Euripus ist der Pornius von Hannardus Gamerius, einem Niederländer, der zur Zeit, da sein Drama erschien, Professor in Ingolstadt war, wo er als Humanist wie als Polemiker im Sinne der Gegenreformation eine eifrige schriftstellerische Tätigkeit ent-

faltete.[1] Seine Tragödie wurde 1566 in seinem wirklichen und in seinem Adoptivvaterland, in Amsterdam und in Landshut mit großem Beifall aufgeführt. In den weitschweifigen Präliminarien seiner Tragödie läßt er sein Vorbild unerwähnt, dafür ergeht er sich in unangenehm selbstgefälligem Ton über den Nutzen der Tragödie; einen Vergleich mit Äschylus, Sophokles und Euripides weist er allerdings bescheiden zurück. Das Motiv von dem rauhen Pfad und der breiten Straße verwendet er nicht, dagegen verwendet er die herkömmliche Figur der verfolgten und verachteten Tugend, die den Theophilus beauftragt, sich des ausschweifenden Jünglings Pornius anzunehmen. Es folgen nun Szenen, wo Pornius zwischen Virtus und Theophilus auf der einen, Voluptas, Amor und Venus auf der andern Seite hin- und herschwankt, endlich siegt Venus, die ihn mit der Beredsamkeit einer Meretrix aus der Komödie umschmeichelt. Dann die tragische Wendung wie im Euripus, Pestilentia erscheint als Vorbotin des Mors; im fünften Akt sehen wir die verdammte Seele des Pornius in der Hölle, nachdem vorher noch ein Bote dem Chor gemeldet hat, Venus habe nach dem Tode des Pornius dessen ganzes Vermögen an sich gerissen. Im Gegensatz zu diesen Dramen hat Laurimanus in seinem Miles christianus (gedr. 1575) den Kampf zwischen Vernunft und Sinnlichkeit im Anschluß an den Epheserbrief nach dem mittelalterlichen Schema vorgeführt, er läßt auch Mundus und Caro auftreten.

Dagegen erscheint das alte Motiv vom Kampf der Tugenden und Laster in völlig neuer Beleuchtung in dem Evangelicus fluctuans (1569) des Andreas Fabricius, der bis 1566 Professor in Löwen gewesen war, hierauf jedoch ebenso wie Gamerius von den Niederlanden nach Bayern kam und dort als Schriftsteller wie als Diplomat im katholischen Sinne wirkte. Wir sahen schon früher, daß er auch im Drama mit Geschick und Energie den katholischen Standpunkt vertrat, der allegorische Streit des Guten mit dem Bösen hat bei ihm die Gestalt eines Streites zwischen Katholizismus und Protestantismus angenommen, das Streitobjekt ist der Evangelicus fluctuans, während Catholicus den Standpunkt des Dichters vertritt. Er widerlegt gleich zu Anfang den Evangelicus, der die neue Lehre rühmt und die alten Mißbräuche hervorhebt, die Catholicus nicht als hinreichenden Grund zum Abfall anerkennen will. Trotzdem unterliegt Evangelicus den verführerischen Reizen der Pandora, die mit ihren Begleitern Curiositas, Cupido, Theomachus auf die

1) Über ihn vgl. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Humanismus etc. im Jahrbuch für Münchener Geschichte 4, 75ff.

Bühne tritt; sie sagt, ihre Feinde nennten sie Haeresis, eigentlich heiße sie Theologia, zu ihrer Schilderung benützt Fabricius Züge der Mulier stulta (Prov. 9) und der babylonischen Hure. Er will damit sagen, daß die evangelische Freiheit nur eine Beschönigung der Wollust sei. Zuerst neigt sich Evangelicus zum Calvinismus, doch sucht ihn Catholicus eines Bessern zu belehren; sein Hauptargument sind Schmähungen auf Calvin, die geschwätzige pica Picarda, die einmal in Orleans einen goldenen Becher gestohlen und andere gemeine Verbrechen begangen habe. Schon beginnt Evangelicus, sich überzeugen zu lassen, da naht von neuem Pandora mit ihrem Gefolge; Catholicus flieht, doch Evangelicus läßt sich auf Zureden der Curiositas zum Bleiben bewegen. Als nun Pandora von Evangelicus erfährt, der Mann, der ihn wankend gemacht habe, sei ein Spanier gewesen, ergeht sie und ihr Gefolge sich in wütenden Schmähungen gegen Philipp II. und das ganze Haus Habsburg: „Wir werden ihnen schon unsere Macht zeigen.“ Übrigens solle Evangelicus es doch jetzt einmal mit der Augsburgischen Konfession versuchen. Aber auch diesmal folgt ein sehr ausführliches Gespräch mit Catholicus, der die Wertlosigkeit der Confusio Augustana dartut, in deren Schoß so viele Meinungsverschiedenheiten Platz hätten. Und nun bekehrt sich Evangelicus endgültig zum katholischen Glauben, bestärkt von Sophia und Theophobia, geschmäht von Pandora; er erwidert: „Es ist wahr, ich bin Papista, du aber bist Cacista.“ Fabricius hat also durch biblische, wie durch allegorische Dramen die Kampfeslust auf katholischer Seite neu angefacht. Es wird sich später noch zeigen, daß er gelehrige Schüler fand; hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß wenige Jahre später (1573) der Konvertit Hiltprandus, Jesuit in Dillingen unter dem aufmunternden Beifall der Anhänger der bayrischen Gegenreformation seine Ecclesia militans erscheinen ließ, ein großes allegorisches Geschichtsbild, das offenbar als Gegenstück zum Pammachius gedacht war.

Merkwürdig, wenn auch nicht sonderlich gelungen ist der Versuch des Gnapheus, diesen christlichen Vorstellungskreis mit Hilfe von Gestalten der klassischen Mythologie vorzuführen und mit der christlichen Frömmigkeit zugleich auch die klassischen Studien den Hörern zu empfehlen.[1] In seiner Hypocrisis (1544)

1) Ein anderer, noch weniger gelungener Versuch auf dem Gebiete des mythologisch-allegorischen Dramas, die Apotheosis Minervae von Artopoeus (vgl. Schreiber, Gesch. der Univ. Freiburg 2, 363f.) braucht hier nur flüchtig erwähnt zu werden.

erscheint Psyche wie in dem berühmten Märchen mit Cupido vermählt, doch betrachten Apollo und die Musen diese Vermählung, d. h. die Wendung der menschlichen Seele von ernsten Studien zu sinnlicher Lust als einen schmählichen Abfall, und Psyche wird als Angeklagte vor den Richterstuhl des Jupiter zitiert. Als ihre Fürsprecherin erscheint Hypocrisis, die ihrerseits wieder von den bösen Geistern Alecto und Ate unterstützt wird, welche bösen Geister, wie dies oft der Fall ist, sich schöne Namen, Religio und Disciplina als lockendes Aushängeschild beilegen; so gewinnt der Dichter die beste Gelegenheit, auch die protestantischen Ansichten über die Werkheiligkeit der alten Kirche, über Klöster, Wallfahrten und dergleichen anzubringen. Beim Gerichtsverfahren wird nach langem Hin- und Herreden auf Antrag Apollos der Hypocrisis ihr schimmerndes Gewand vom Leibe gerissen, worauf sie in ihrer ganzen Scheußlichkeit dasteht. Im folgenden sehen wir dann, wie Psyche, von ihrem Genius begleitet, den steilen Pfad zum Kreuz emporklimmt, woran Cupido sie vergeblich zu hindern sucht; sie wird von Pallas empfangen, die sie zu Jupiters Thron geleiten will, und nun tritt der Schlußredner Calliopius hervor und fordert die Zuschauer auf, das lebende Bild zu betrachten, das sich nach Zurückziehung eines Vorhangs enthüllen werde. Also Gnapheus hat ebenso wie früher sein Landsmann Ischyrius einen Rederijker-Effekt in das lateinische Schuldrama übertragen; aus den begleitenden Worten des Calliopius ergibt sich, daß bei der stummen Szene Psyche, umgeben von den Musen und Grazien vor dem Throne Jupiters kniete, der ihr sieggekröntes Haupt mit seinem Szepter berührte. Übrigens verwendet Gnapheus das konfuse Stück, um auch sonst noch allerlei vorzubringen, was er auf dem Herzen hat, so ermahnt Merkur die Deutschen zu eifriger Pflege des Schulwesens und die Ate erklärt, diejenigen züchtigen zu wollen, die sich mit einem Glauben ohne Werke brüsten. So konnte der orthodoxe Lutheraner Staphylus bei dem schmachvollen Inquisitionsprozeß, dessen Opfer Gnapheus in Königsberg wurde (1556), auch die Hypocrisis als ein ketzerisches Stück denunzieren.[1]

1) Vgl. die Artikel des Staphylus gegen Gnapheus, die Salig (Historie der Augsburgischen Konfession 2, 909) nach den Acta manuscripta über Gnapheus in der Wolfenbütteler Bibliothek mitteilt. In der Widmung vor der zweiten Auflage der Hypocrisis (1564) hatte Gnapheus mit Widerlegung dieser Anklagen ein leichtes Spiel, zumal da Staphylus inzwischen katholisch geworden war. — Über eine Aufführung dieses Dramas in Basel berichtet Platter S. 144; sie fand unter freiem Himmel statt und wurde durch einen Regenguß unterbrochen.

Neben dem Kampf der guten und bösen Seelenkräfte um den Besitz des Menschen war im Mittelalter noch ein andres allegorisches Motiv verbreitet gewesen: die Unterdrückung oder Verbannung der Wahrheit oder der Tugend oder sonst einer edlen Eigenschaft. Dies Motiv mußte den Humanisten besonders nahe liegen. Es berührte sich mit Werken des Altertums wie Lucians Dialog von der Verleumdung; sehr beliebt war auch der Dialog Philalethes von Maffeo Vegio († 1458, s. o. S. 35), wo Veritas mit Wunden bedeckt und mit Blut bespritzt auftritt und ihrem Verehrer Philalethes klagt, wie sie von den Bauern, den Priestern, den Juristen, den Hofleuten mißhandelt worden sei, also ein satirisches Gemälde der verschiedenen Stände, das vielleicht schon in einigen früher erwähnten aber verloren gegangenen mittelalterlichen Dichtungen verwertet wurde (s. o. I, 485). Wir werden noch sehn, daß auch Hans Sachs 1550 die verfolgte Wahrheit auf die Bühne brachte und daß ein Calvinist in dem Drama „La vérité cachée“ nicht nur ihre Verfolgung, sondern auch ihre Wiedereinsetzung durch die Reformation allegorisch darstellte. Der Niederländer Antonius Schorus, der in Straßburg die von Johannes Sturm geleitete Akademie besuchte und später als Lehrer am Gymnasium zu Heidelberg wirkte, ließ dort am Dreikönigstag 1550 von seinen Schülern eine lateinische Komödie darstellen, in der er das überlieferte Motiv mit großer Kühnheit gegen die Mächtigen dieser Erde wendet; Karl V. beschwerte sich deshalb beim Kurfürsten von der Pfalz, Schorus mußte Heidelberg verlassen und flüchtete nach der Schweiz, er starb 1552 in Lausanne. Durch diese Verfolgung ist es auch zu erklären, daß das merkwürdige, durchaus von einem selbständigen Geist zeugende Drama damals nicht im Druck erscheinen konnte.[1] Als Hauptperson erscheint die Religion (Eusebia), zerlumpt und ärmlich, bei den Vertretern der verschiedenen Stände Schutz suchend, zuerst beim Episcopus, dessen Pförtner sie anfangs nicht vorlassen will, während der Herr sie mit hochmütiger Grobheit zurückweist, sodann beim Princeps, der aber meint, er habe mit seinen weltlichen Geschäften genug zu tun, das übrige

1) Über den Verf. vgl. Bolte in der allg. deutschen Biographie, wo auch auf die in Wien (8983) befindliche Handschrift hingewiesen wird. Auf dieser Handschrift beruht die obige Inhaltsangabe; es ist daher sonderbar, wenn Rott in der Einleitung zu seinem Neudruck der Eusebia, der zehn Jahre nach der ersten Auflage dieses Bandes erschien (Neues Archiv f. d. Geschichte von Heidelberg 9, 178ff.) die Behauptung aufstellt, er habe dies Drama in Wien „gefunden“.

überlasse er dem Bischof: „wir brauchen bloß in geistlichen Dingen zu glauben und zu gehorchen; wenn ich deinen Eingebungen folgen wollte, so würde die ganze Regierungsmaschine in Unordnung geraten.“ Am merkwürdigsten ist aber, wie im dritten Akt Eusebia an einen Ort kommt, wo gerade ein Arzt, ein Jurist, ein Theolog und ein „Anonymus“ versammelt sind, letzterer soll offenbar als Vertreter der schönen Wissenschaften gelten und seine Rolle birgt wohl persönliche Anspielungen. Als es an der Türe klopft, meint er, es sei vielleicht der Überbringer eines Geschenks von dem Fürsten, dem er ein Buch gewidmet hatte, der Arzt hofft, es sei ein zahlungsfähiger Patient, der Jurist, es sei ein reicher Prozeß-Bauer, der Theolog, es sei ein Bote vom Bischof, der ihm eine fette Pfründe anbiete; als die Tür sich öffnet, sind sie natürlich alle schmerzlich enttäuscht. Einer nach dem andern macht der Eusebia den Standpunkt klar: wir sind viel zu gescheit, um das sichere, das wir haben, für deine ungewissen Güter hinzugeben, wir wissen, wie es deinen Anhängern zu gehen pflegt, wir brauchen dich gar nicht; durch den Papst, die Bischöfe und die Priester haben wir schon einen bequemen Zugang zum Himmel. Im vierten Akt, bei den Kaufleuten und Handwerkern hat Eusebia auch keinen größeren Erfolg, die Handwerker meinen: wir würden dich gerne aufnehmen trotz Papst und Priestern, aber wir sind mit Arbeit belastet und in unserer spärlichen freien Zeit wollen wir uns erholen. Ebenso geht es im fünften Akt, wo sich Eusebia an die Weiber wendet. Erst im sechsten, da sie zu den Armen flüchtet, findet sie freundliche Aufnahme; die Religion ist ihnen die höchste Zuversicht, die höchste Wonne: die Welt kann uns nichts nehmen, alles Heil setzen wir auf den niedrig Geborenen, am Kreuz Gestorbenen, von der Welt Verachteten. Und mit dem Plaudite am Schluß ist zugleich eine ernste Warnung an die Zuschauer verbunden.

Wiewohl der Bischof und der Theolog, die die Eusebia ganz besonders schnöde behandeln, von dem Verfasser als Katholiken gedacht sind, so ist doch offenbar seine Satire gegen jedes veräußerlichte und verweltlichte Kirchentum gerichtet, sie hat etwas von den sozialen Tendenzen der Schwarm- und Rottengeister, und so ist es erklärlich, warum gerade in diesem Fall die dramatische Satire so streng verfolgt wurde. Schorus war eine Autorität in der Ciceronianischen Stilistik, sein Stück bewegt sich ganz in Prosa, die er mit großer Eleganz und Korrektheit zu handhaben versteht, freilich ist diese Form wenig geeignet, die charakteristischen

Unterschiede in der Redeweise der einzelnen Stände hervortreten zu lassen.

Der streitbare Andreas Fabricius in seiner Religio patiens, die er 1566 dem Papst Pius V. widmete, hat auch dies Motiv in den Dienst der katholischen Polemik gestellt; daß Hannardus Gamerius in seinem Pornius die verfolgte Tugend als Nebenperson auftreten ließ, haben wir schon gesehen.[1]

* * *

Sehr selten sind die Fälle, wo diese lateinischen Dramatiker die Ereignisse aus der Geschichte und Sage des klassischen Altertums in ihren Bereich zogen. Man könnte dies auffallend finden, da doch die Beschäftigung mit diesen Ereignissen im Mittelpunkt des Schulunterrichts stand; zudem boten sie reichlichen Anlaß zur Anknüpfung politischer und moralischer Lehren, und ein flüchtiger Blick auf das Kulturleben der Zeit genügt, um uns zu zeigen, wie sonst allenthalben die Fülle dieser neu erschlossenen Welt auf Dichter und Künstler anregend wirkte. Aber die lateinische Schulkomödie blieb im wesentlichen auf geistliche Stoffe und kleine Schwänke, also auf dasselbe Gebiet wie im Mittelalter beschränkt. Der Apelles des Jakob Micyllus (verf. im Winter 1531 — 1532) ist eine der wenigen Ausnahmen; auch reicht er in eine Zeit zurück, wo sich im Schuldrama noch keine feste Tradition gebildet hatte. Die Entstehung ist aus persönlichen Erlebnissen des begabten Humanisten zu erklären, der während seines Schulrektorats in Frankfurt a. M. durch die Intrigen eines unbekannten Widersachers manches zu leiden hatte und sich seinen Unmut durch Dramatisierung jener berühmten Lucianschen Erzählung erleichterte, deren Spuren wir in der Renaissance-Literatur und -Kunst so häufig begegnen.[2] Es scheint nicht, daß die Komödie für die Aufführung bestimmt war, auch wurde sie erst nach Micyllus' Tode 1569 gedruckt. Trotz dem begeisterten Lob, das Eobanus Hessus ihr nach Übersendung der Handschrift spendete, ist sie doch recht dürftig geraten; Lucians Erzählung, wie Apelles den Nachstellungen seines

1) Eine vereinzelte Stellung unter den lateinischen Dramen dieser Zeit nimmt Bircks De vera nobilitate (1538) ein; es ist ein Gesprächspiel in Prosa nach Bonacursus de Montemagno (s. u. Buch X), das, wie aus dem Epilog hervorgeht, in Augsburg von den Schülern des Gymnasiums in Anwesenheit der städtischen Behörden aufgeführt wurde.

2) Vgl. Förster im Archiv f. Lit.-Gesch. 14, 337 ff. Über die Entstehungsgeschichte von Micyllus' Drama vgl. Classen, Jakob Micyllus (Frankfurt 1859), S. 85 f. Das obige nach dem Druck von 1583, über eine deutsche Übers. s. u.

verleumderischen Nebenbuhlers Antiphilus entging, und die Schilderung des allegorischen Gemäldes von der Verleumdung, das er darauf entwarf, sind in der Art verschmolzen, daß die allegorischen Figuren des Bildes redend und handelnd in die Geschichte eingreifen; sie müssen eine sehr ermüdende Geschwätzigkeit entfalten, um den Apelles als Verschwörer beim König zu verdächtigen, der Höfling Colacides sucht sogar das horazische „pictoribus . . . quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“ gegen ihn zu verwenden. Doch wissen später Alethia und Metanoea mit ebenso lästiger Ausführlichkeit den König wieder umzustimmen. Im übrigen bewährt sich Micyllus in den wohlgebauten Senaren und Oktonaren als gewandter Nachahmer der Alten; auch der Monolog des Apelles, worin dieser seine Berufsfreudigkeit ausdrückt, macht sich ganz gut im Gegensatz zu dem vorhergehenden Geschwätz der Verleumder.

Der Cyrus Major des betriebsamen Hieronymus Ziegler (1546) nimmt gleichfalls eine vereinzelte Stellung ein. Er umfaßt die ganze Jugendgeschichte des Königs in demselben Stil, wie sonst die historischen und sagenhaften Begebenheiten aus dem alten Testament dramatisiert wurden, mit wechselndem Schauplatz; doch werden die größeren Zeitüberspringungen in die Zwischenakte verlegt.

Dagegen beginnt schon in diesem Zeitraum die Reihe der lateinischen Didodramen. Bei Besprechung der italienischen und französischen Didodramen wird sich noch zeigen, wie wenig die pathetische Erzählung Virgils geeignet ist, in die neue Form übertragen zu werden; in den lateinischen Dramatisierungen tritt die Entstellung der epischen Erzählung besonders kläglich hervor. Petrus Ligneus (van den Houte) in seiner Dido, die 1550 bei einer Promotion in Löwen aufgeführt wurde (gedr. 1559), hat wenigstens die hexametrische Form beibehalten und dadurch einen Teil der Schönheiten Virgils in seine Tragödie hinübergerettet; in Knausts Dido (gedr. 1566) erscheinen jedoch die Worte des Dichters durch die Übertragung in Senare greulich verstümmelt.[1] Die Einführung

1) z. B. O Anna soror quae suspensam insomnia
Terrent? Novus quis hic successit sedibus
Nostris hospes? Quem se ore ferens, quem pectore
Forti ac armis?
— Man betrachte daneben bloß die unvergleichlich viel schönere Umschreibung der Verse Virgils in der lateinischen Dido von Gager (1583) in der Marloweausgabe von Dyce, Appendix II.

eines witzlosen Morio und eines Lar familiaris, der wie in der Aulularia die Handlung eröffnet, trägt nicht gerade zur Erhöhung der dichterischen Wirkung bei, auch hat Knaust ungeschickterweise die Flucht des Aeneas aus Troja mit in die Handlung einbezogen.

* * *

Eine besondere Klasse bilden die Dramen, in denen die dichtenden Schulmeister das Leben und Treiben in ihrer eigenen Sphäre vorführen.[1] Wir haben schon gesehen, daß ihnen auch in den biblischen Stücken jeder Anlaß willkommen war, um eine kleine Oratio pro domo einzuflechten; in den Komödien vom Schul- und Studentenleben konnten sie vor den Eltern, die sich zu dem dramatischen Schulfest versammelt hatten, in vollster Ausführlichkeit alles sagen, was ihnen auf dem Herzen lag. Die älteste Komödie dieser Art sind die Rebelles des Macropedius (gedr. 1535, wahrscheinlich schon einige Jahre früher gedichtet), doch gesteht der Dichter selber ein[2], daß er hier ein älteres Stück in Prosa benutzt habe, dessen Stoff ihm gefiel, wenn er ihn auch in einer ganz anderen Anordnung vorführte. Über dieses ältere Stück wissen wir nichts mehr, jedenfalls war es sehr nahe verwandt mit den französischen Moralitäten aus dem Mittelalter „Bien avisé, mal avisé" und „Les Enfants de Maintenant" (s. o. 1, 476ff). Wie im letzteren Stück handelt es sich um zwei verzogene Muttersöhnchen; als diese in die Schule geführt werden, legen ihre Mütter dem Lehrer Aristippus eindringlich ans Herz, er möge doch recht sanft mit ihnen umgehen — ganz wie in der Szene beim Meister Instruktion. Doch sieht sich der Lehrer bald genötigt, gegen die bösen Buben, die die Schule schwänzen und um Geld spielen, mit Prügeln vorzugehen. Die Jungen flüchten zu ihren Müttern; wie so oft in solchen Fällen wissen sie den Hergang so zu erzählen, als seien sie zu Unrecht bestraft; die törichten Mütter tun sie aus der Schule und machen ihrem Herzen Luft in einer großen Zankszene mit dem Lehrer, die schließlich in Prügel ausartet. Sodann statten sie die Söhne reichlich mit Geld aus und schicken sie als Kaufleute in die Welt, doch bleiben die bösen Buben in dem nächsten Wirtshaus hängen und geraten unter Dirnen und Kuppler, die sie im Würfelspiel ausplündern und dann auf die

1) Über die Dramen vom Schul- und Studentenwesen vgl. Spengler S. 104ff.; über Stymmelius vgl. E. Schmidt s. o. S. 93.

2) Im Prolog zu seinem Petriscus. Eine neue Ausg. der Rebelles und der Aluta von Bolte in den Lat. Literaturdenkmälern 13 (1897).

Straße setzen, also wie in den Prodigusdramen und im Bien avisé. Aber der Schluß ist hier anders gewendet; die beiden bestehlen einen schlafenden Bauersmann und kehren eben mit ihrem Raub ins Wirtshaus zurück, da erscheinen die Lorarii und schleppen sie vor den Richter, der sie zum Galgen verurteilt, doch haben sie vorher noch Zeit, ihr Schicksal den Müttern brieflich zu melden. Nun ist die Not der Mütter groß; sie bitten flehentlich den vorher so schnöde behandelten Schulmeister, er möge ihnen helfen, und in der Tat gelingt es ihm, die Knaben dem Gericht zu entziehen, weil sie noch unter der Schuljurisdiction stünden. So erscheint der Schulmeister im glänzendsten Lichte, Macropedius kann nicht umhin, ihn zu einem Hieronymianer zu machen, also zu einem Mitglied der Brüderschaft, der er selber angehörte, und in einer späteren Auflage, die er 1553 als 78jähriger Greis erscheinen ließ, hat er in einer Reihe von angehängten Szenen das Dankgefühl der Schüler und ihrer Eltern noch entschiedener betont. Die wohlbekannten beiden Teufelchen, die auch in diesem Stück ihr Wesen treiben, freuen sich natürlich sehr über den Urteilsspruch der Richter und rüsten sich schon, die armen Seelen abzufangen, sei es, daß sie zum Munde, sei es, daß sie zur entgegengesetzten Seite des Körpers herausfahren; nach der unerwarteten Rettung haben sie, wie immer in solchen Fällen, die größte Angst vor den Prügeln, die sie nach ihrer Rückkehr ins höllische Reich unfehlbar erwarten. Ein Jahr nach den Rebelles veröffentlichte Macropedius den Petriscus (1536), in welchem er die nämliche Situation noch einmal mit neuen Zutaten vorführte, z. B. wie der Lehrer mit seinen Zöglingen einen Sturm gegen das liederliche Haus unternimmt, worin die bösen Buben sich befinden. Die zärtliche Mutter des Petriscus erweist sich ihrem Gatten gegenüber als Hausdrache und hat mit ihm eine Zankszene in dem hergebrachten Stil der Fastnachtsspiele.[1] Der böse Petriscus kann übrigens kein so schlechter Schüler gewesen sein, wie Macropedius ihn schildert; er ist imstande, nach seiner Verurteilung einen griechischen Brief zu schreiben, der auf der Bühne verlesen wird.

Im Agapetus scholasticus des Cnaustinus (gedr. 1562) wird mit offenbarer Anlehnung an Macropedius das Thema vom Lehrer und den bösen Buben abermals vorgeführt, doch erscheint es hier mit der schönen Legende vom Evangelisten Johannes in Ver-

1) Akt 3 Sz. 4 finden wir hier dasselbe Motiv, wie in dem Fastnachtsspiel „Der böse Rauch“ von Hans Sachs (Nr. 28). Eine neue Ausgabe des Petriscus bei Hartelust S. 143ff.

bindung gebracht, der einen Jüngling, welcher unter die Räuber gegangen war, wieder zur Tugend und Frömmigkeit zurückführte. Nachdem dieser Jüngling, Agapetus, zu Anfang des Stücks vom Bischof Asmenus zum Lehrer geführt worden ist, entwickelt sich im zweiten Akt vor uns das Treiben in der Schule, wo Agapetus bald sich den faulen Schülern anschließt, die über strenge Schulzucht und Prügel klagen, aber sich mit dem deutschen Spruch trösten: Hinweg ist der Schmerze, fröhlich ist mein Herze. Natürlich können sie bei solchen Grundsätzen nicht viel in der Schule profitieren, wie sich dies bei einem Examen über die rhetorischen Figuren deutlich zeigt. Die Prügel erhalten sie im Zwischenakt, dann erscheinen sie wieder zu Beginn von Akt III und beschließen, fortzulaufen. Agapetus meint: . . . Valeat ergo schola et Didascalus Meas illi nates non praebebo amplius. Hier läßt der Dichter auch die Allegorie ins Stück eingreifen. Sowohl Virtus als Voluptas suchen die Jünglinge zu sich herüberzuziehen, sie bekämpfen sich mit Dichterstellen, die von Voluptas auch noch mit derben Schimpfwörtern unterstützt werden, bis endlich unter beifälligem Gelächter der Jünglinge Voluptas die Virtus fortjagt; dann ernennt sie den Agapetus zum Führer der Jünglinge und verspricht ihnen schöne Mädchen, die jedoch hier nicht wie in anderen derartigen Stücken auf der Bühne erscheinen. Inzwischen hat der Lehrer die braven Schüler ausgeschickt, die bösen zu suchen, ob sie vielleicht im Hause eines Leno steckten, so gewinnt er Zeit zu einem Monolog über die Nöte seines Standes und hier erhebt sich das sonst etwas trockene Stück zu einem lebendigeren Ton. Dasselbe gilt von einer Szene des vierten Aktes, wo der Lehrer die Vorwürfe des Bischofs Asmenus wegen der Flucht des Agapetus zurückweist; es sei des Bischofs Pflicht gewesen, auch seinerseits auf den Knaben zu achten. Offenbar kamen die humanistischen Dramatiker im Leben oft in die Lage, sich gegen ähnliche Vorwürfe der Eltern und Pflegeeltern zu verteidigen. Inzwischen haben die bösen Buben ihre Bücher fortgeworfen, gehen in geschlitzten Kleidern einher und vereinigen sich mit den Soldaten, um vorüberziehende Kaufleute zu plündern, deren Flehen sie mit gotteslästerlichen Reden beantworten, ein Kaufmann wird erschlagen. Im fünften Akt wird die Bekehrung vorgeführt. Johannes begibt sich unter die Räuber; er läßt sich nicht beirren durch den bösen Anosius, der da meint, Johannes täte besser, hinter dem Ofen zu sitzen und Äpfel zu braten; nach einem langen Gespräch mit Agapetus, den er ermutigt, nicht wegen seiner Sünden zu verzweifeln, be-

reuen alle bösen Buben ihr früheres Leben und gehen mit Johannes ab, der auch noch den erschlagenen Kaufmann zum Leben erweckt; die Soldaten aber wollen ihr früheres Leben weiter führen. Dann heißt es mit neuer Wendung der ständigen Epilogphrasen: Intus juvenes reformabuntur . . . milites quoque intus commessabuntur . . . sic gaudet quilibet in genere suo, sed vere gaudet qui in Deo gaudet.

Verwandten Inhalts sind die Dramen, wo nicht die bösen Buben, sondern die geplagten Lehrer im Mittelpunkt der Handlung stehen. Ein solches Drama ist der Didascalus des Niederländers Jakob Zovitius (1534), vom Dichter nach dessen eigenem Geständnis in den nächtlichen Stunden, den einzigen, in denen er von seinem mühsamen Berufe frei sei, flüchtig aufs Papier geworfen. Der Grundgedanke ist nicht übel; Zovitius wählte die gangbare Form des allegorischen Prozesses, um zu zeigen, welche törichte Anforderungen und Klagen im Publikum über die Schulmeister laut werden, vor allem unter den nachsichtigen Müttern, die auch hier ihr Teil abkriegen. Das Publikum personifizierte er — wohl in Anlehnung an Aristophanes Ritter — in der Gestalt des Demus[1], dessen Klagen zum Himmel empordringen, worauf Jupiter den Merkur auf die Erde schickt, um die Parteien zu einem Gerichtstag nach Breda zu laden, Demus wird vor Gericht von Colacoglottus, Didascalus von Alethia vertreten. Die Durchführung dieser Idee ist jedoch gedehnt und humorlos; schließlich wird natürlich die Klage für Verleumdung erklärt. Ebenso hat der Schulmeister Frachaeus in Lyon in seiner Latina et recens comoedia (1550) die Leiden des Schulmeisters Archicholus allegorisch vorgeführt. Wir lernen Archicholus kennen, wie er einen Arzt befragt, der ihm seine verschiedenen Heilmittel anpreist, unter andern auch eins gegen Überladung des Magens, doch der Ärmste erklärt, ein solches Mittel nicht zu brauchen, wobei er allerlei Bemerkungen über unpünktliche Bezahlung der Professoren und Gymnasiarchen fallen läßt, und da der Arzt ein unverschämt hohes Honorar verlangt, will Archicholus lieber krank bleiben. Weiterhin bewegt sich das Stück in den gangbaren Moralitätenmotiven; Archicholus wendet sich an Chronos, Chronos will ihn zu Ehren bringen (zu Time führen), da aber Time nichts von Archicholus

1) III, 2: Ego sum ille Demus quem Latini homines vocant
Populum: capita quando habeo multa, multus et
Vocabulo et sententia sum. Sum bonus
Malus, sacer profanus etc.

wissen will, reißt er ihr das Kleid ab und eignet es sich an: wenn man nur das Äußerliche von der Time an sich hat, dann ist man schon von dem Menschen hochgeschätzt.

In den Studentes des Stymmelius wird die pädagogische Tendenz in eine neue Sphäre übertragen. Stymmelius ist von Gnapheus angeregt, wie schon der Name der Hauptperson Acolastus zeigt. Doch hatte er den guten Einfall, die liederlichen Streiche des verlorenen Sohnes in eine Universitätsstadt zu verlegen und gewann dadurch für die dramatische Literatur ein Gebiet, das sich gerade in Deutschland, wo das Universitätstreiben eine so bedeutsame Stellung im Leben der Nation einnimmt, als ungemein fruchtbar erwies. Wie aus dem Prolog hervorgeht, verfaßte er seine Komödie als 20jähriger Jüngling, als Student in seiner Vaterstadt Frankfurt a. O. (also 1545, gedr. 1549).[1] Der angesehene Frankfurter Humanist und Universitätsprofessor Jodocus Willichius, der uns noch als Kunsttheoretiker begegnen wird, schickte eine redselige Praefatio voraus; er lobt die Komödiendichter des terenzianischen Stils, die in dieser Zeit so zahlreich wie die Helden aus dem Trojanischen Pferde hervorkämen — ein von Cicero de Oratore II, 22 in bezug auf die Rednerschule des Isokrates angewendeter und sodann von den Humanisten bis zum Überdruß wiederholter Vergleich — und denen sich auch sein junger Freund Stymmelius mit seiner höchst geschickten Komödie *Μανθάνοντες* oder Studentes angeschlossen habe, eine Komödie, die in der Protasis das schlechte Leben der Studenten und in der Katastrophe ihre Besserung vorführe. Auch konnte Stymmelius Briefe des Melanchthon abdrucken, u. a. einen, worin dieser ihm eine Praefatio zu seiner elegantissima comoedia anbietet, die in seiner Gegenwart in Wittenberg zweimal dargestellt worden war.[2] Und der Theolog Christoph Corner, dem später der Ehrenname Oculus universitatis zuerkannt wurde, hat zum Schluß einen empfehlenden Epilog beigefügt. Die Komödie machte offenbar schon damals Sensation; es sind mindestens einundzwanzig Drucke nachgewiesen.

Während die Helden der oben besprochenen Schulkomödien durchweg als abschreckende Beispiele vorgeführt sind, hat es bei Stymmel zunächst den Anschein, als wollte er einen leichtfertigen und einen erbaulichen Lebenswandel parallel nebeneinander her-

1) Neudruck mit Einl. v. G. Voß im Programm des Kaiser-Wilhelms-Gymnasiums, Aachen 1899.

2) Vgl. Märkische Forschungen 18, 196.

laufen lassen.[1] Es erscheinen im ersten Akt Philargyrus, der Vater des Musterknaben Philomathes, und Eubulus, der des leichtfertigen Acolastus. Beide Söhne beziehen die Universität und gehen zum Professor Pedeutes, dessen weise Ermahnungen Philomathes sich sehr zu Herzen nimmt, doch erscheint er nur noch einmal auf der Bühne. Um so mehr Raum gewinnt Stymmelius für die Schilderung des Acolastus und seines Freundes Acrates, der mit ihnen als der Dritte im Bunde die Universität bezieht. Wir sehen, wie die beiden von Colax verführt werden ein Kolleg zu schwänzen, wie alsdann Acolastus in einem Monolog seine Liebe zu Deleasthisa, der Tochter des Hauswirtes Euprositus, verrät und dann dem Mädchen seine Liebeserklärung macht, verbunden mit einem Heiratsantrag „ex me si conceperis", wie das Mädchen ihn anfangs entrüstet zurückweist, dann aber bei einem Gelage, das er in Abwesenheit ihrer Eltern veranstaltet, sich weit weniger spröde zeigt. Dieses Gelage, die Hauptszene des dritten Aktes, ist offenbar durch die Gnapheussche Komödie angeregt: Liebelei, Vortrag einer Ode de adulterio Veneris et Martis, Würfelspiel, Streit, Dazwischenkunft der Polizei. Im vierten und fünften Akt erscheint Acolastus, bedrängt von einem Gläubiger und von dem wütenden Vater des Mädchens; doch wird schließlich alles ins Gleiche gebracht, der Vater kommt in die Universitätsstadt und gibt seine Einwilligung zur Vermählung des Sohnes, zumal da Deleasthisa die Tochter wohlhabender Eltern ist. Also ein ziemlich schwaches Stück, das uns aber doch als Kulturbild interessiert und auch einzelnes hübsch Beobachtete enthält, daneben allerdings viele Stellen, wo die Unbeholfenheit des Verfassers einen unfreiwillig possierlichen Eindruck hervorruft. Dies geschieht besonders, wenn er den mythologisch-rhetorischen Zierat an unrechter Stelle anbringt, z. B. wenn der Danista, der von dem Studenten das schuldige Geld nicht herauskriegen kann, im tragischen Tone ausruft: Fides irata ad Deos recessit, oder wenn der Frankfurter Philister den Studenten wegen des Verhältnisses mit seiner Tochter zerreißen möchte, wie die Thracischen Weiber den Orpheus. Besser macht es sich schon, wenn Acolastus anfangs Bedenken trägt, seine Vorlesungen zu versäumen, denn ein geschwänztes Kolleg kehre niemals wieder, im Gegensatz zum Euböischen Euripus. Die Weiber und die Liebe werden hier ähnlich wie bei Ravisius

1) Auf den Gedanken der parallelen Lebensläufe konnte Stymmelius sehr wohl auch selbständig, ohne Bekanntschaft mit den früher erwähnten Beispielen geraten, s. o. S. 153.

Textor in den schwärzesten Farben geschildert, deutlich tritt die Tendenz hervor, den übereilten Eheschließungen entgegenzuwirken, wie solche zum Schmerz der Reformatoren als eine unerwünschte Folge ihrer Anpreisungen des Ehestandes gerade an den protestantischen Universitäten damals häufig vorkamen;[1] in der Praefatio des Willichius wird auf die Notwendigkeit der elterlichen Zustimmung ausdrücklich hingewiesen und der Verfasser in der Widmung seiner Komödie meint, sie könne den Jünglingen zu einer nützlichen Warnung dienen, die oftmals „colludendo cum puellis salacioribus turpiter capiuntur."

* * *

Die Dramatisierung von Motiven der Schwankliteratur in Komödienform, für welche Reuchlin im Henno den Ton angegeben hatte, wurde jetzt am erfolgreichsten durch Macropedius betrieben. Seine Aluta (gedr. 1535) beruht auf dem beliebten Schwankmotiv, wie die Landbewohner gefoppt werden, die zum Markttag in die Stadt kommen (s. o. 1, 388f). Es wird uns da vorgeführt, wie zwei Schelme einer dummen Bauersfrau ihre Waren abschwindeln und wie das Weib alsdann, während es im Wirtshaus vergeblich auf die Bezahlung wartet, sich einen Rausch antrinkt und hinausgejagt wird. Auch die weiteren Schicksale des Weibes, wie sie in der Betrunkenheit an der eigenen Identität zweifelt und wie ein Priester sie exorcisiert, sind in der Schwankliteratur nachweisbar.[2] Bei Darstellung aller dieser Dinge ist Macropedius auch vor derben Späßen nicht zurückgeschreckt, doch war er pädagogisch genug, am Schluß darauf hinzuweisen, daß die Schwindler schon ergriffen seien und daß ihnen der Galgen bevorstehe. Der Schwank spielt sich in etwa 440 Versen flott und rasch herunter, doch konnte es Macropedius natürlich nicht unterlassen, ihn in fünf Akte einzuteilen und mit Chören zu versehen; jedesmal zuerst ein Chor von trunkenen Bacchantinnen und darauf zur Abkühlung ein moralisierender Chor von Matronen aus Bunschooten am Zuydersee, dem Heimatsdorf der betrunkenen Bäuerin, mit Betrachtungen über habgierige Wirte, betrunkene Frauen und dergleichen mehr.

In Macropedius Andrisca (1537, gedr. 1538) sind zwei Gestalten der Schwankliteratur in eine und dieselbe Lustspielhandlung verflochten. Erstens die böse Frau Andrisca, die dem Manne die

1) Vgl. Th. Muther, Aus dem Universitäts- und Gelehrtenleben d. 16. Jahrh. (1866) S. 207ff.

2) Vgl. Bolte (s. o. S. 153) Einl. S. XIX.

Herrschaft im Hause streitig macht und sich außerdem noch durch einen ungeheuerlichen Weindurst auszeichnet. Doch einigen sich die Eheleute dahin, den Kampf um die Hosen in einem regelrechten Duell mit Stöcken auszufechten, ein Kampf, aus welchem der Gatte als Triumphator hervorgeht. Noch schlimmer als Andrisca ist ihre Gevatterin Porna, die ihren Gemahl, den Gerber Byrsocopus, hintergeht und mit dem Pfaffen buhlt. Auch hier entwickelt sich die Handlung in den gewohnten Bahnen; beim ersten Versuch, das Pärchen abzufassen, wird der Ehemann von dem verschmitzten Weibe überlistet, ebenso beim zweiten Versuch, bis endlich die Katastrophe eintritt. Der furchtsame Pfaffe spielt dabei wie gewöhnlich eine klägliche Rolle, die Ehebrecherin erhält eine Strafe, die öfters in der volkstümlichen Literatur über böse Weiber verhängt wird: der Gerber prügelt sie bis aufs Blut, bestreut sie dann mit Salz und näht sie in eine Pferdehaut ein. Die Schlußwendung wiederum begegnet uns in ähnlicher Weise in manchen französischen Farcen: die Geister, die so schroff aufeinander geplatzt waren, beruhigen sich und alle ziehen ab, um sich gemeinschaftlich bei einem frohen Schmause gütlich zu tun.

Wieder ein anderer Spaß wird uns im Bassarus (1540) vorgeführt. Der Held, ein Dorfküster, hat den knauserigen Pfarrer und den ebenso knauserigen Schultheißen zum besten, er ladet sie zu einem Fastnachtsschmaus ein, und ohne daß sie es merken, setzt er ihnen Leckerbissen vor, die er aus ihren Vorratskammern gestohlen hat.[1]

Noch entschiedener im Tone des volkstümlichen Schwanks ist der „Pisander bombylius“ des Arnoldus Madirus (1540) gehalten, ein ganz kurzes Stück ($1^1/_2$ Bogen) in Prosa mit nur vier Personen. Ein Bauer, der zunächst in einem langen Monolog über sein Hauskreuz klagt und die üblichen Beschwerden vorbringt, wie scharf seine Frau seine Markteinnahmen kontrolliere und wie sie ihn vor acht Tagen mit Schimpfreden überhäuft habe, als er einen Teil davon unterwegs vertrunken hatte. Deshalb ist heute die Frau auf den Markt gegangen; er muß daheim bleiben und die Kuh melken. Als nun die Frau zurückkehrt und meldet, es seien plündernde Soldaten in der Nähe, bekommt der Bauer plötzlich einen Anfall von Heroismus; trotz allen Bitten der Frau will er nicht fliehen, sondern sich zur Wehr setzen, er stülpt sich einen kupfernen Topf als Helm aufs Haupt, zieht sich einen rostigen alten

1) Über dieses Schwankmotiv vgl. Boltes Einl. zur Aluta S. VIII.

Harnisch an, der bis dahin verwendet worden war, um den Mist zusammenzukehren und gebärdet sich äußerst martialisch; doch als er die Trommelschläger herannahen hört, wird er immer furchtsamer und verkriecht sich endlich in den Hühnerstall. Zwei Soldaten treten auf, sie nähern sich dem Hühnerstall, um ihn auszuplündern, da tönt ihnen ein fürchterlicher Schrei entgegen, sie glauben, es sei ein Gespenst und fliehen entsetzt. Gewiß trat nun ein großer Heiterkeitserfolg ein, als die Szene leer ward und der Bauer seinen Kopf mit dem improvisierten Helm zuerst ängstlich aus dem Loche des Stalles herausstreckte und dann, da er das Feld rein wußte, mit der Gebärde eines siegreichen Helden hervortrat; freilich muß er sich gleich darauf von seiner Frau eine scharfe Kritik gefallen lassen. In diesem Falle ist ein direkter Zusammenhang mit einem volkssprachlichen Possenspiel nicht nachzuweisen, doch spricht der ganze Ton dafür. Daß der lustige Schwank auch auswärts Beifall fand, wird durch eine Aufführung zu Ribe in Jütland 1576 bewiesen.[1]

Placentius, den wir schon als Verfasser einer Susanna kennen, hat in seinem Clericus eques (1534) gleichfalls eine Erzählung aus der volkstümlichen Schwankliteratur zu einem kurzen Drama in lateinischer Prosa in drei Akten verarbeitet, nämlich die später auch von Hans Sachs dramatisierte Geschichte, wie ein fahrender Schüler einer dummen Bauersfrau vorschwindelt, er komme aus dem Paradies und habe dort ihren Mann gesehen, der einen neuen Rock brauche; doch kommt der Schwank dadurch nicht recht zur Geltung, daß Placentius die Personen seines Stücks ein zu gewähltes Latein sprechen läßt.[2] In derselben Form ist sein Lucianus Aulicus (gleichfalls 1534) verfaßt, wo ein Landbewohner in der Stadt von einem Koch gehänselt wird, der ihm angeblich feine Sitten beibringen will.

Während alle diese Stücke aus den Niederlanden stammen, fand damals in Deutschland selbst das Beispiel Reuchlins bei weitem nicht so viele Nachfolge. Der Philargyrus des bekannten Lexikographen Petrus Dasypodius (c. 1530) hat einen mehr moralisierenden als schwankartigen Charakter. Dasypodius selber erzählt,

1) Vgl. Smith S. 79.

2) So sagt die Bauersfrau: O me socordissimam mulierem, quae biennio toto passa sum algere demortuum conjugem nudumque incedere. Quam ego rerum autori rationem reddam? Eo recte ad Exomologesim, ut ope sacerdotis ab hoc scrupulo penitus absolvar usw. Zur Geschichte des Stoffs vgl. Stiefel in d. Zeitschr. f. vergl. Lit.-Geschichte N. F. 4, 440ff.

er habe das Stück erst in Prosa ohne Chor für vier Schüler geschrieben, weil bloß so viele Latein verstanden, später erst habe er es in Senare mit Chören umgedichtet und zwei Personen hinzugefügt. Es sind glatte Verse und gutes Latein, aber der Inhalt ist nicht sehr interessant. Bei der Hauptperson, dem hartherzigen Bürger Philargyrus, müssen wir unwillkürlich daran denken, daß Hans Sachs in seinen Dialogen uns eine derartige Gestalt weit lebendiger und anschaulicher vorgeführt hat. Dasypodius macht zuerst ein Anlehen bei Aristophanes, indem er darstellt, wie Philargyrus den blinden Plutus in sein Haus führt; sodann sehen wir, wie der Geizige seinen Diener Not leiden läßt, wie er einem armen Schuldner unbarmherzig den Mantel wegnimmt, wie er einem Arbeiter den Lohn vorenthält, wie er der armen Penia kein Almosen geben will, bis er dann auf einmal seinen Charakter ändert und aus einem Philargyrus ein Philanthropos wird. Ganz dürftig geraten ist eine dramatisierte Anekdote, die der Vielschreiber Heinrich Knaust (Cnaustinus)[1] 1574 veröffentlichte. Der Stoff ist nicht schlecht gewählt, es ist die Geschichte von dem fröhlichen armen Schuster, der seinen reichen Nachbar durch seinen Gesang stört und der das Geldgeschenk zurückweist, durch das ihn der Reiche zum Schweigen bringen will, eine Geschichte, die damals schon in der schönen Erzählung des Burkhard Waldis vorlag. Der Titelheld führt den Namen Pecuparumpius, was Knaust erklärt als „pius homo, pecuniae parum habens“ und in seiner Rolle tritt die fröhliche Zufriedenheit ganz hinter der Frömmigkeit zurück, er singt ein geistliches Lied in sapphischen Strophen und bewegt sich auch im Gespräch mit dem Reichen in einem salbungsvollen Predigerton. Außerdem erscheint als dritte Person noch der Narr Morus, der mit dem Reichen zusammen einen Beutel voll Goldstücke in der Wohnung des Armen verbirgt. Als dieser das Gold findet, bekommt er Gewissensskrupel, was er damit anfangen solle und verliert die Lust am Singen, worauf die Handlung ganz töricht damit schließt, daß der Reiche ihm das Gold als Geschenk überläßt. Weit lebendiger und anziehender ist die Comoedia de Matrimonio (1540), von Maternus Steyndorffer[2], der

1) Über ihn und seine Werke vgl. die ausführliche Monographie von Michels, Berlin 1903.

2) Vgl. die Aufsätze von Stiefel, Roethe und Bolte in Bd. 36 der Zeitschrift f. deutsches Altertum; Nachweise verwandter Erzählungen ebd. 227f.; über den Verfasser vgl. H. Kleinstück in den Studien zur Lit.-Gesch. A. Köster überreicht 1912 S. 51ff., wo auch über Steyndorffers Bearbeitung eines Lucianischen Dialogs, gleichfalls in Distichen, berichtet wird.

aus dem Erfurter Humanistenkreis hervorging. Sie ist in elegischem Vermaß gedichtet und schon dadurch tritt der Zusammenhang mit dem Stil der römischen Komödie sehr zurück, der sich höchstens etwa in der Art zeigt, wie das Auftreten neuer Personen angekündigt ist; auch wird in den letzten Zeilen, ebenso wie mehrmals bei Plautus darauf hingewiesen, daß der Schluß sich hinter der Szene abspiele. Den Inhalt bildet eine bäuerliche Liebes- und Heiratsgeschichte, wie solche in der satirischen Literatur der Städter häufig vorkommen; auch hier haben natürlich die zwei Bauernmädchen, um die sich die Handlung dreht, schon vor der Hochzeit die Freuden der Liebe gekostet; das Geheimnis wird, ebenso wie in mehreren mittelalterlichen Schwankerzählungen, durch ein unbedachtes Wort verraten. Doch ist es nicht die Intrige, die dem Stück sein Interesse verleiht, sondern der Stil und die Verskunst. Der belustigende Gegensatz zwischen dem deutschen bäuerlichen Milieu und den harmonisch dahinfließenden elegischen Distichen und mythologischen Anspielungen lag ohne Zweifel in der Absicht des Verfassers, wenn er z. B. eine Gänsemagd einführt als „Virgo palmipedes quae modo pascit aves“ oder wenn ein Bauer sich der Liebe rühmt, die er zu seiner Frau hegt:

Non furor omnipotens in te mea bracchia movit,
Nec volui in vultus unguibus ire tuos.

Mitunter verführt freilich das Versmaß zur Weitschweifigkeit, auch ist der Versbau nicht frei von Verstößen, die jedoch offenbar zum Teil auf Druckfehlern beruhen; jedenfalls ist aber das Stück eine der anmutigsten unter allen derartigen humanistischen Spielereien. Inwiefern man aber von origineller Gestaltung des Stoffs reden kann, ist fraglich, denn in demselben Jahre 1540 erschien bei demselben Verleger (Ivo Schöffer in Mainz) ohne Verfassernamen „Eyn hubsch lustig vnd nutzlich Comödia, darinnen vil puncten der ehe, kinder zu zihen u. s. w.“, die Szene für Szene inhaltlich und großenteils, wenn man von der größeren Ausführlichkeit des deutschen Textes absieht, auch wörtlich mit dem lateinischen übereinstimmt. Im deutschen ist der lebendige Prosastil, wie ihn Albrecht von Eyb (s. u.) bei seinen Bearbeitungen lateinischer Komödien anwandte, aufs glücklichste nachgeahmt; auch die Eigentümlichkeit Eybs ist beibehalten, daß alle Personen einsilbige deutsche Namen tragen, wie Heinz, Diez, Metz, Geut usw. Wenn nun dieselben deutschen Namen auch im lateinischen Drama wiederkehren, wo sie sich allerdings bloß in den Überschriften der einzelnen Reden finden, während sie im Text vermieden sind, so

spricht das entschieden dafür, daß die lateinische Fassung auf der deutschen beruht; übrigens wäre es sehr wohl möglich, daß die deutsche Fassung gleichfalls von Steyndorffer herrührt.

Eine eigentümliche Mittelstellung zwischen Schwank und Moralität nimmt der Morosophus ein, den Gnapheus während seines Elbinger Aufenthaltes dichtete und 1541 im Druck erscheinen ließ. Gnapheus verwendet hier das sinnreiche alte Märchen, wie einstmals in einer Stadt ein Regen herabfiel, durch dessen Berührung alle Einwohner verrückt wurden, doch da sich nun ein Vernünftiger in ihrer Mitte zeigt, wird dieser wiederum von allen andern für verrückt gehalten. Die Dramatisierung dieses Motivs ist jedoch verworren und ungeschickt, wenn auch einzelne hübsche Gedanken mit unterlaufen. Die Hauptperson ist Morus, ein Musikant (Auloedus), der sich als Astrolog aufspielen will.[1] Er sieht den Regen voraus, verschließt sich rechtzeitig in seine Wohnung, aber als er wieder hervortritt, wird er von den närrisch gewordenen Bauern verhöhnt. Um den andern wieder gleich zu werden, wäscht er sich in einer Pfütze, die sich aus dem Regenwasser gebildet hat. Mit dieser Handlung ist noch eine andere lose verbunden, wie nämlich die von der Welt verachtete Sophia mit ihren Begleiterinnen Fides, Spes und Caritas bei einem armen Schuster ein Unterkommen findet. Zu rühmen ist die sprachliche und metrische Gewandtheit. Die lateinischen Elegantien sind freilich auch hier, wie öfters in diesen Dramen über alle Rollen gleichmäßig verteilt, also keine Auseinanderhaltung der Sprechweise nach dem Charakter der Personen.

In Frankreich waltete über den lateinischen Possenspielen ein ebenso ungünstiges Geschick wie über den einheimischen; es ist uns offenbar nur ein verschwindend kleiner Bruchteil einer reichen Produktion erhalten. Im Kollegium von le Mans in Paris wurde während des Faschings 1532 der groteske Schwank Advocatus aufgeführt.[2] Der Held hat ein Liebesverhältnis mit einer Frau, die ihn bei der unvermuteten Rückkehr des Mannes rasch in einem

1) Über die wenig glaubwürdige Tradition, daß Gnapheus mit dieser Figur eine Verspottung des Copernicus beabsichtigt habe, vgl. Reusch, Gnapheus 2, 27 f. Für das frühere Vorkommen des Motivs weiß ich allerdings im Augenblick kein anderes Beispiel, als die Erzählung des Troubadours Peire Cardinal, deren Quelle bis jetzt nicht ermittelt ist; vgl. Vossler in den Sitzungsber. d. k. bayr. Ak. philos. Kl. 1916 Nr. 6, 147 ff. Über die orthodoxen Angriffe, die Staphylus (s. o. S. 148) auch gegen dieses Drama richtete, vgl. Tschackert in den Publikationen a. d. preuß. Staatsarchiven 43, 330.

2) Herausg. v. Bolte, Berl. 1901 (lat. Lit.-Denkm. Nr. 15).

Sack unter dem Bett versteckt; der Mann zieht ihn jedoch hervor und bedroht ihn mit dem Tode, wenn er nicht ruhig im Sack bleibt und grunzt wie ein Schwein. Nachdem er die erforderlichen Grunzübungen gemacht hat, wird er von dem Mann als Schwein an einen Händler verkauft, der natürlich im höchsten Grad erstaunt ist, als sich nach der Entfernung des Mannes der Advocatus im Sack zu erkennen gibt. Auch hier versöhnen sich zum Schluß alle Beteiligten und begeben sich zu einem gemeinsamen Schmaus. Der Ton der Farce ist in diesem Fall in den lateinischen Versen (Trimetern) besonders gut getroffen; es fehlt auch nicht an einzelnen geschickt angebrachten Reminiszenzen aus der römischen Komödie.[1] Zur Ausfüllung der fünf Akte war es allerdings nötig noch allerlei sonstige Späße einzufügen, z. B. wie ein Astrolog ein ergötzliches Prognostikon im Stil des Doktors Roßschwanz ausstellt (s. Buch VIII); der Mann, der während seiner langen Abwesenheit vom Hause eine Zeitlang das Leben im Kloster probiert hat, berichtet über seine dortigen Erfahrungen mit reformationsfreundlicher Tendenz und fällt dadurch für ein paar Augenblicke aus dem possenhaften Ton.

Um dieselbe Zeit müssen die Pariser Universitätsdramen entstanden sein, die in einer Handschrift der Bibliothèque nationale (lat. 8439) überliefert sind; sie verdienten eine genauere Untersuchung und wohl auch einen Abdruck. Offenbar stammen sie aus einem Kreise, der den Neuerungen im Betrieb der Wissenschaften geneigt war, das ergibt sich aus einem Dialogus longe facetissimus de temporum ac scientiarum mutatione, der wie es weiter in der Überschrift heißt, de abjiciendis praecipue Sophistarum gerris handelt und neben dem Rhetor und Sophisten unter andern auch zwei Köche, den einen mit dem plautinischen Namen Cylindrus, den andern mit dem modernen Namen Ribaldus vorführt.[2] Daneben enthält die Handschrift zwei eigentliche Lustspiele, beide in der äußeren Form der römischen Komödie, mit wechselnden Versmaßen, wobei freilich die Langzeilen, Septenare und Oktonare nicht sehr glücklich geraten sind. In den leichter zu handhabenden Senaren zeigt sich jedoch ein entschiedener metrischer Sinn, wenn auch da manche Schnitzer vorkommen. Auch die Art, wie die Per-

1) Zu den Reminiszenzen vgl. Bolte. Nach IV, 2 eine lustige Anspielung auf das Werk des Budaeus De asse.

2) Einige weitere Andeutungen über den kulturgeschichtlich interessanten Inhalt bei Massebieau S. 60, 74ff.

sonen kommen und gehen, sowie manche Namen und vor allem Redewendungen sind dem römischen Lustspiel entlehnt. Doch spielt auch hier die Handlung in dem damaligen Paris, in der Welt der Kuppler und Dirnen, die offenbar aus eigener scharfer Beobachtung geschildert ist, dabei hat die ganze Führung der Intrige etwas kindlich Unbeholfenes. Der Titelheld des einen dieser Stücke, Marabaeus, ist ein armer Teufel, der aus Hesperien nach Lutetia gekommen ist, und sich dort auf das Betteln verlegt, bis er aufgegriffen und zwangsweise zu den Reinigungsarbeiten in den Gräben der Pariser Umwallung herangezogen wird.[1] Doch stellt er sich auf Anraten seines Genossen Macro, als ob er sterbenskrank wäre und wird freigelassen. Dieser seiner wohlgelungenen List rühmt er sich dann in einem Gespräch mit einigen Spitzbuben und Kupplerinnen, darunter eine mit dem Plautinischen Namen Sophoclidisca, quam nostri dominam Palatinam appellant, also offenbar eine auf dem linken Ufer wohlbekannte Persönlichkeit, die ihre Kundschaft hauptsächlich unter den Juristen des Palais de Justice hatte. Dieses Gespräch nun belauscht ein Liktor, der die ganze saubere Gesellschaft vor den Richter Rhadamanthus führt und Rhadamanthus verurteilt sie alle miteinander zu der Zwangsarbeit, die Marabaeus schon aus eigener Erfahrung kennt. Nur Sophoclidisca wird dank ihren hohen Protektionen wieder freigelassen, sie zieht zum Schluß so gut es eben geht, einige moralische Lehren aus der Handlung und ruft den Zuschauern ein „plausum date“ zu. Was sonst noch im Lauf des Stückes unter dem Gesindel vorgeht, ihre Liebesgespräche, ihre Zänkereien und Prügeleien, ihre vertraulichen Mitteilungen über die kupplerischen Geschäftsbeziehungen, über die consules und sacrificuli: das alles soll hier nicht wiederholt werden, wir wissen ja schon, daß auf diesem Gebiet auch so manche mittelmäßig begabte Dichter mit Geschick und Vorliebe selbständig zu beobachten und Reminis-

1) Der Name der Hauptperson erinnert an eine Stelle in Nancels Vita Petri Rami S. 15: Memini autem me narrantem audire Ramum solitum, cum in Praelleam scholam (ubi tum mera erat solitudo) venisset ludumque aperuisset, factum esse concursum etiam solito frequentiorem numerosioremque atque, ut tum moris erat Lutetiae gymnasiis (a quo postea plurimum abhorruit) ludos exhibuisse populo, tragoediam comoediamque recitandam proposuisse; in theatro autem submonitor ac dictator seu choragus cum attonso solus ipse capite cerneretur, a populo propter insolentem eo tempore habitum figuramque corporis Marrabeccum dici coeptum et pro Italo, qui tum Parisiis invisissimi erant aestimatum, donec causa detonsi capitis et vera nationis patuit origo. Hierauf folgen allgemeine Bemerkungen über die wechselnden Bartmoden.

zenzen zu verwerten pflegen.[1] In dem anderen Stücke, Lipocordulus, in der Handschrift mit der Jahreszahl 1533 bezeichnet, ist die Hauptperson, wie schon der Name besagt, ein entlaufener Mönch; er erzählt im ersten Akt seinem Freunde Eubulus, er sei vom Klosterleben enttäuscht, denn er habe vergebens gehofft, Coenobiarcha zu werden, auch sei ihm die Heiratslust gekommen; übrigens fehlt in diesen Szenen jede Beziehung auf die großen geistigen Kämpfe der Zeit. Der Held wirft auf der Bühne die Kutte ab und bietet nun einen sehr grotesken Anblick dar, späterhin vermittelt Eubulus seine Vermählung mit der ausgedienten Kupplerin Phaenicium. Das Stück ist schleppend in den Hauptszenen; im übrigen besteht es aus zusammenhanglosen Episoden, in denen herkömmliche Motive der Schwankliteratur verwertet sind.[2] Es tritt unter andern eine Person auf, die als Rex Sutorum bezeichnet wird und von den Neckereien eines Straßenjungen viel zu erdulden hat. In dieser Szene finden sich auch französische Wörter und Redensarten eingemischt; offenbar war der Rex Sutorum ebenso wie die Sophoclidisca im vorerwähnten Stück eine allbekannte Stadtfigur. Der Prologus, der sich als Wortführer der juventus classica vorstellt, weist ähnlich wie Melanchthon in seinen Terenzprologen etwaige Tadler mit der Bemerkung zurück, daß sie vermutlich schon den Lastern huldigten, die in der Komödie an den Pranger gestellt sind; die gänzliche dramaturgische Harmlosigkeit des Verfassers zeigt sich, wenn er meint, die Zuschauer würden sich wohl für die allzugroße Länge des Stückes durch die Lustigkeit des Inhalts entschädigt fühlen. Über die Inszenierung und die Ausstattung des Zuschauerraumes geben die Texte keinen Aufschluß, sie wurden wohl ohne eigentlichen szenischen Apparat dargestellt, was ja zu den obigen Bemerkungen Grévins sehr gut stimmen würde.[3] Noch unbedeutender ist die Komödie des Johannes

1) Eine solche Reminiszenz ist es z. B., wenn der Kuppler Albidulus meint, der Ballio des Plautus müsse vor ihm weichen. Sophoclidisca sagt, sie sei den Menschen so verhaßt wie die Dipsas (des Ovid), auch die Mädchen wollten nichts von ihr wissen und glaubten, sie könnten sich allein helfen. Als der Kuppler sie um gute Lehren aus ihrer Geschäftspraxis bittet, meint sie mit edler Bescheidenheit „sus Minervam docet“. Eine Reminiszenz an die Farce ist es, wenn Akt III, Sz. 6 einer sich stumm stellt und bloß „ba ba“ sagt, um nicht verhaftet zu werden.

2) Im einzelnen nachgewiesen von Bolte (s. o. S. 1) S. 600.

3) In der Szene, wo Eubulus den Lipocordulus mit der Phaenicium zusammenbringt (III, 1), stehen die beiden wie in einer Farce auf verschiedenen Seiten des Schauplatzes und Eubulus geht zwischen ihnen hin und her. — Grévins Bemerkungen oben S. 77.

Calmus (s. o. S. 78), es handelt sich hier um einen Jüngling, dem sein Vater eine geistliche Pfründe gekauft hat, der sich aber in Paris in ein Mädchen verliebt, das er heiraten und deshalb die Pfründe aufgeben will. Am interessantesten ist noch eine Szene, wo im Heimatsort des Jünglings — die Handlung spielt abwechselnd dort und in Paris — der Vater für die Pfründe des Sohns einen Vikar anwirbt, der in Paris Despauterius und Vallas Elegantien studiert hat und über die schäbigen Bedingungen des Alten höchlich entrüstet ist; dafür will er sich aber schadlos halten und seine Schafe tüchtig scheren. Im übrigen ist das Stück ganz ohne Witz und dramatisches Talent, das beste daran ist die Kürze — c. 800 Senare und Oktonare —, doch ist es in die üblichen fünf Akte eingeteilt. In Jamins Arcaiozelotypia (1554) ist, wie sich aus dem Prolog ergibt, die Hauptperson ein eifersüchtiger alter Narr. Auch Griaeus, der jugendliche Verehrer Ronsards, trotzdem er im Prolog zu seiner Philargyria 1568 einen so hohen Ton anschlägt (s. o.), scheint sich doch im hergebrachten Stil zu bewegen; in der uninteressanten und ungeschickt geführten Intrige erinnern manche Einzelheiten an das italienische Lustspiel, dessen Einfluß damals schon bei den Dichtern der Plejade begonnen hatte; freilich ist einmal während des Zwischenaktes ein Verlauf von mehreren Monaten anzunehmen. Die Handlung spielt zur Zeit der französischen Reformationskriege; die Abneigung gegen die Calvinisten, die den Dichtern der Plejade eigentümlich ist, tritt auch hier hervor.

Zweites Buch.

Komisches Drama und pastorales Drama in Italien.[1]

Während sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in Italien auf dem Gebiet des komischen Dramas und des pastoralen Dramas neue Kunstformen ausbildeten, die für die gesamte europäische Literatur von maßgebender Bedeutung wurden, finden wir zu Anfang dieses Zeitraums ein buntes Gewirre der verschiedensten Formen und Stilarten, die jedoch alle mehr oder weniger in der folgenden Entwicklung ihre Spuren zurückließen.

Zunächst finden wir um das Jahr 1500 in Italien manche von den mittelalterlichen Formen, die wir in andern europäischen

1) Die Literaturangaben konnte ich auf das wesentlichste beschränken in Anbetracht des sorgfältig gearbeiteten und übersichtlichen bibliographischen Anhangs in Bd. II von Gasparys italienischer Literaturgeschichte; in der vortrefflichen italienischen Übersetzung von Rossi hat dieser Anhang noch manche Bereicherung erfahren. Außerdem sei auf die Bände „Quattrocento" von Rossi und „Cinquecento" von Flamini in der Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di professori (Mailand s. a.), sowie auf den Band „Commedia" von Sanesi in der Sammlung „Storia dei generi letterari" (ebenda s. a.) hingewiesen. D'Anconas Werk enthält in seinem zweiten Band ein reiches Material besonders für die Zeit bis etwa 1520, sehr vieles ist dort zum ersten Male ans Licht gezogen, doch werde ich mich im folgenden der Kürze wegen auf d'Ancona berufen, auch wo er Mitteilungen seiner Vorgänger wiederholt. Eine unerschöpfliche Fundgrube ist das Giornale storico della letteratura italiana (Turin 1883ff.) mit seinen Originalmitteilungen und Besprechungen neu erschienener Werke. Kleins Geschichte des italienischen Dramas wurde bereits von Gaspary treffend charakterisiert. Von den dramaturgischen Dialogen des Mantuaner Juden de Sommi (1556), die uns die Denkart eines Theaterfreundes in diesem Zeitraum in so anschaulicher Weise vergegenwärtigen, ist der dritte vollständig bei Rasi, I comici italiani 1, 107, Stücke aus dem vierten bei d'Ancona 2, 582ff. abgedruckt, den ersten und zweiten las ich in der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Turin. Auf die sacra rappresentazione dieses Zeitraums werde ich in einem späteren Abschnitte zurückkommen.

Ländern schon vorher eingebürgert sahen, vor allen die kurzen schwankartigen Possenspiele. Bei den meisten Stücken dieser Art, die sich erhalten haben, tritt die Verwandtschaft mit der französischen Farcendichtung hervor. Am deutlichsten bei Giangiorgio Alione aus Asti, also aus dem nordwestlichen Teil der Halbinsel, wo der vorherrschende Einfluß der französischen Kultur sich bereits im Mittelalter auch auf dem Gebiete des Dramas geltend gemacht hatte. Über Aliones Leben ist wenig bekannt, in seinen Schriften bediente er sich teils des französischen, teils des Dialekts seiner Heimat, das letztere ist in seinen kleinen Possenspielen der Fall, die nach den politischen Anspielungen zu schließen, etwa in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallen müssen.[1] Er dichtete sie zur Erhöhung der Karnevalsfreuden in dem Städtchen, in dem seine Familie von altersher eingesessen war; sie wurden in einem Saal aufgeführt, wo Frauen und Männer, auch die Honoratioren, sich dichtgedrängt um die Bühne scharten. Wenn er, wie Cotronei wohl mit Recht annimmt, mit dem in den Farcen öfters erwähnten Jan Peirorer identisch ist, so war er eine Art Mittelding zwischen Mediziner und Tierarzt und hatte sich schon in Italien und Frankreich herumgetrieben. Bei den meisten seiner zehn Farcen hatte Alione offenbar französische Vorbilder; bei einer ist das Vorbild, die Farce du Pect (s. o. 1, 446), noch vorhanden. Alione hat sich ihr ziemlich genau angeschlossen. In andern Fällen zeigen sich größere Abweichungen, wieder in andern Fällen läßt sich nur behaupten, daß Alione die französische Manier in ihren Hauptzügen nachbildet, doch wäre es hier überall sehr wohl möglich, daß er im Anschluß an verloren gegangene französische Stücke dichtete. Es sind fast lauter wohlbekannte Situationen: ein Tölpel, der wegen der zu frühen Schwangerschaft seiner Frau Verdacht schöpft, aber von der Gevatterin beruhigt wird, ein Schuster, der seine Frau mit dem Priester überrascht, ein Handwerker (Lanternero), von dessen Verrichtungen in einer Weise die Rede ist, daß der Zuhörer an eine obszöne Nebenbedeutung denken muß, sodann die lustige Moralität von den fünf Sinnen: Auge, Mund, Nase, Hände, Füße, die den Hintern nicht als gleichberechtigt anerkennen wollen und die Hände beauftragen, ihn zu züchtigen, worauf dann der Verschmähte und Mißhandelte durch

1) Alione, Commedia e farse carnovalesche etc. Mailand 1865; über das Verhältnis zu den französischen Vorbildern vgl. die lehrreiche Abhandlung von Cotronei s. o. 1, 434.

einen Streik, nämlich durch Einstellung seiner wichtigsten Funktion seine Gleichberechtigung erzwingt; hier entwickelt Alione noch in höherem Maße als das erhaltene französische Stück eine possierliche Feierlichkeit. Ebenso wenn er einen komischen Prozeß zweier Zechbrüder vorführt, die sich gegenseitig geprellt haben.

In einigen Fällen können wir jedoch die Unabhängigkeit Aliones von französischen Vorbildern voraussetzen, wenn nämlich seine Farcen keine dramatisierten Geschichten enthalten, sondern kleine Bilder aus dem Leben seiner Vaterstadt, so in der Gesprächsszene zwischen den Gevatterinnen Gina und Reluca, die sich über Stadtklatsch unterhalten. In zwei andern entwirft er uns Bilder von dem Treiben der französischen Soldaten in Oberitalien während der Kriege Ludwigs XII.; ein Soldat läßt sich im Wirtshaus viel und gut zu essen geben und bezahlt nachher sehr schäbig, der andere verspricht der koketten Frau seines Quartiergebers ein Sammetkleid, wenn sie ihm zu Willen wird, nachher aber muß sie sich mit einem Tafftkleid begnügen. In diesen Stücken bedienen sich die Franzosen ihrer Muttersprache, in der Wirtshausszene ist der Wirt ein Lombarde und wird von dem piemontesischen Dichter ebensowenig schmeichelhaft geschildert wie der Franzose.

In allen Farcen Aliones ist der Gesprächston und die ganze Führung der Handlung durchaus nach französischer Manier, nur daß wir öfters zu Anfang einen Prolog finden, was auffallenderweise nur in der einen französischen Farce vorkommt, die 1431 in Turin niedergeschrieben wurde. Im Dialog herrscht die kurze Zeile mit Reimbrechung, manchmal ist ein Triolet eingeschoben, so auch in der Farce vom Sammetkleid, bei der Alione schwerlich eine französische Vorlage benutzt hat. Und es läßt sich nicht leugnen, daß Alione diese französische Manier sehr geschickt handhabt, mit großer Frische und Lebendigkeit, freilich auch ohne alle moralische Skrupel und sogar mit entschiedener Vorliebe für gewagte Situationen. Wir wissen nichts davon, ob es damals auch noch andere Farcendichter dieser Art in seinem Heimatlande gegeben hat, wir können es jedoch vermuten, wenn bei der Farce vom Franzosen und Lombarden in der ersten Ausgabe sich eine Anmerkung findet, wonach diese Farce von Alione nicht verfaßt, sondern nur erweitert und verbessert wurde; an eine französische Vorlage ist ja in diesem Falle kaum zu denken.

Außer Aliones Farcen gibt es noch eine Dichtung dieser Art, die als Beleg für die Verbreitung der französischen Manier nach

Oberitalien dienen kann. Es ist die Festa di Malpratico[1], wo Camilla, die Frau eines Kappenmachers von ihrem Mann im Ehebruch überrascht wird, natürlich aber sich herauszureden weiß. Auf ein französisches Vorbild deutet vor allem die Figur Malpraticos, des Burschen im Hause des Kappenmachers; ganz wie der französische Badin bringt er durch sein täppisches Tun und Reden die liederliche Meisterin in Verlegenheit. Doch ist das Stück nicht wie die Farcen Aliones in französischen Kurzzeilen, sondern in Terzinen abgefaßt. Ebenso verfaßte Giambullari in Florenz eine komische Gerichtsszene[2], die an die französische Manier erinnert: eine Witwe beklagt sich vor dem Richter über den zinspflichtigen Bauer Biagio, weil er die Dienstleistungen, die sie von ihm fordere, nicht regelmäßig und willfährig genug verrichte — wie man sich leicht denken kann, mit obszönem Nebensinn.[3] Eine neapolitanische Farce in der dort beliebten Form der Rimalmezzo (s. u. S. 194) ist auch in diesem Zusammenhang zu nennen; hier ist mit unglaublichster Offenheit das Gerichtsverfahren gegen einen jungen Ehemann dargestellt, der infolge einer seltsamen Verknüpfung von Umständen seine Pflichten nicht zu erfüllen vermag.[4] Auch unter den Werken der Sienesischen Dramatiker, die im übrigen ihren eigenen Stil hatten, finden sich einzelne Stücke, die sich mehr im Ton der mittelalterlichen Farce bewegen. So wird uns in dem Cilombrino des Stricca Legacci (zuerst gedruckt 1518) die Liebesintrige einer Ehefrau mit einem Priester vorgeführt, der Mann kommt unerwartet nach Hause, der Priester verbirgt sich im Backtrog und es gelingt dem schlauen Weibe, dem Manne einzureden, daß der Teufel in dem Trog stecke.[5]

1) Mir bloß aus den Angaben Cotroneis S. 100f. bekannt, wonach sie in Venedig verfaßt wäre.

2) Herausg. Scelta 96; bezeichnet als Contenzione mit dem Zusatz „e puossi fare in comedia".

3) Wie verbreitet in Florenz die Sitte war, derartige Farcen bei Gastmählern aufzuführen, ergibt sich aus einem Gesprächsspiel, in welchem ein Jüngling von einem Greis und von Fortuna vor den Weibern und vor der Eheschließung gewarnt wird; besonders ergeht sich der Greis in komischen Wehklagen über die Putzsucht seines alten Weibes. Den Anfang bildet ein Gespräch zwischen dem Dichter und einem Freunde, der ihn fragt „se abbia nulla da recitare" und nach einer bejahenden Antwort ihn zu einem Gastmahl mitnimmt, wo die Aufführung der Farce stattfindet. Mitteilungen nach der Handschrift bei Palermo 2, 587f. Eine Ausgabe dieser Farce von Pintor (per nozze) wird im Giornale 38, 236 erwähnt.

4) Herausg. v. Croce, Teatri di Napoli S. 667ff.

5) Inhaltsangabe bei Mazzi. Ein andrer derartiger Sieneser Schwank, in welchem jedoch der Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Stil weniger

Am reichhaltigsten ist jedoch die Überlieferung auf einem andern Gebiet der Posse, dem Bauernspiel, das in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vor allem in Toscana und Venetien gepflegt wurde. Die Bauern werden hier ganz in ähnlicher Weise verhöhnt, wie in den deutschen Fastnachtsspielen des vorhergehenden Zeitraums, doch ist an einen direkten Zusammenhang gewiß nicht zu denken; die Übereinstimmung erklärt sich vielmehr aus der Gleichartigkeit der Motive in der bauernfeindlichen Literatur, die im späteren Mittelalter in allen Ländern bei Adel und Bürgerschaft im Schwange war. Allerdings muß man hier wie auf dem ganzen Gebiete der dramatischen Schwankliteratur mit der Möglichkeit rechnen, daß die von Land zu Land ziehenden Spielleute ihre Einwirkungen in den Nationalliteraturen zurückließen, so namentlich bei den Szenen, wo die Bauern mit einem Quacksalber, dieser Lieblingsfigur des internationalen Spielmannsrepertoires auftreten. Die Bauernpossen waren außerordentlich beliebt, die berühmteren sind in einer erstaunlich großen Anzahl von Drucken überliefert, vieles ist aber nur handschriftlich erhalten und es sind uns auch Namen von Dichtern überliefert, die auf diesem Gebiete berühmt waren, von deren Werken aber fast nichts mehr vorhanden ist. Diese kleinen Stücke waren, wie auch öfters auf den Titeln bemerkt wird, zur Aufführung bei Mahlzeiten besonders geeignet. Wann die Satire gegen die Bauern zuerst in Italien dramatische Formen annahm, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, schon aus früherer Zeit sind Gedichte dieser Art in vorwiegend dialogischer Form erhalten, die ganz dazu geeignet waren, nach Art der mittelalterlichen Deklamationskunst mit Stimmenwechsel vorgetragen zu werden. Und auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die rein dramatischen Bauernpossen mitunter von einem einzigen Schauspieler dargestellt; von einem der berühmtesten Dichter auf diesem Gebiet, von dem Sienesen Strascino, wissen wir mit Bestimmtheit, daß er dieses Virtuosenkunststück ausführte.[1] Auch ins geistliche Drama ist die Satire gegen die Bauern eingedrungen; in der Rappresentazione di

---

deutlich hervortritt, ist der Bicchiere des Mariano Manescalco. Über den Pidinzuolo s. u.

1) Belege für derartige Leistungen Strascinos im Giornale 39, 204 f.; zur Kunst des Stimmenwechsels s. o. Bd. I S. 30 ff., 382 ff. Auch der Komiker Berto, dessen „lottare da se a se“ von Castiglione im Cortegiano II 50 gerühmt wird, muß ein Meister in dieser Kunst gewesen sein.

S. Onofrio von Castellano Castellani findet sich eine Szene, wo die Bauern beraten, wie sie ihre Gutsherren betrügen können.[1]

Wie die geistlichen Spiele, so sind auch die Bauernpossen meist in Oktaven oder Terzinen gedichtet, also in komplizierten und durchaus undramatischen Versformen, die außerdem in diesem Falle auch noch zu dem derb realistischen Inhalt in schroffem Gegensatz stehen. Aber dieser Gegensatz konnte zu komischen Wirkungen Anlaß geben, namentlich hat Berni wie in seinen Capitoli, so auch in seinem Bauernspiel den Kontrast zwischen Form und Inhalt in der ergötzlichsten Weise verwertet. Oft war auch mit diesen Szenen Gesang und Tanz verbunden, die komische Hauptperson begleitete sich mitunter auf einem Saiteninstrument. Die Darsteller taten also viel von ihrem eigenen hinzu, sie waren zum Teil berufsmäßige Lustigmacher.

Am beliebtesten waren in Italien wie in Deutschland die bäuerlichen Brautwerbungen, schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit einem besonderen Kunstausdruck Mogliazzi oder (paduanisch) Mariazi bezeichnet. In den italienischen Stücken dieser Art ist aber die Dorfschöne gewöhnlich in der Lage, zwischen zwei Verehrern zu wählen, so in einem Mariazo alla Pavana (nach paduanischer Art), der in einer Handschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts überliefert ist.[2] Daneben steht jedoch in der Handschrift ein Mariazo mit einem einzigen Bewerber und hier spielt ebenso wie in vielen deutschen Stücken die Verhandlung über die Mitgift eine Hauptrolle; die Jungfräulichkeit der Braut ist in beiden Fällen sehr problematisch und so brauchen denn auch die Freier in ihren Ausdrücken nicht wählerisch zu sein. In den folgenden Jahren sind dann im Veneto noch zahlreiche Stücke dieser Art entstanden. Erwähnung verdient ein contrasto villanesco des Notars Cavassico in Belluno, wo dargestellt ist, wie ein Bauer aus Geiz seine Tochter einem alten Freiersmann gibt; die Szene, wo der Freiersmann alle Warnungen zurückweist und seine Tüchtigkeit

1) Sacre rappresentazioni 2, 398. Über den Verf. s. o. 1, 328f. Über eine besondere Ausgabe dieser satirischen Szene vgl. Palermo 2, 587.

2) Inhaltsangabe mit Proben nach einem Druck von c. 1530 bei Stoppato S. 94ff., Nachweis der älteren Handschrift durch V. Rossi, Giornale 9, 290. Das Versmaß in diesen beiden Stücken sind Strambotti

e sí ande' da élla
e díssi o rósa bélla etc.,

wie sie auch später noch in dieser Dichtgattung ausnahmsweise neben den Terzinen und Oktaven vorkommen.

rühmt, ist natürlich von der knolligsten Derbheit.[1] In einer andern dramatischen Szene, die vermutlich aus dem Paduanischen stammt, ist eine spitzfindig-galante Frage aus dem Gebiet der Liebeshöfe in die bäuerliche Sphäre übertragen: ein Streit, der schließlich in eine Prügelei ausartet zwischen zwei Bauern, deren einer seine Geliebte durch den Tod verloren hat, während die des andern auf Abwege geraten ist.[2] Auf einem Paduaner Vorbild beruht vielleicht auch eine Ekloge in der Literatursprache und in Terzinen, die wir in einer Niederschrift des Bologneser Notars Cesare Nappi vom Jahre 1508 besitzen, doch ist sie weit harmloser und ohne eigentliche Handlung; sie führt nur Bauern vor, die mit ihren Liebchen tanzen und schmausen[3]; man kann überhaupt bemerken, daß die Bauern in diesen Stücken ein reichlicheres und behäbigeres Dasein führen, als in den deutschen Fastnachtsspielen.

Im toskanischen Gebiet war Siena die Hauptstätte des bäuerlichen Dramas, es wurde dort besonders im Kreise von Kleinbürgern gepflegt, die auch außerhalb ihrer Stadt Kunstreisen unternahmen, bis nach Rom, wo sie in ihrem Landsmann, dem reichen Bankier Agostino Chigi einen mächtigen Gönner fanden und wo auch Papst Leo sich an ihren Späßen erfreute.[4] Zu diesen Sieneser Dichtern gehört u. a. der Hufschmied Mariano, der Leinweber Bastiano di Francesco, der Maler Lionardo di Ser Ambrogio, genannt Mescolino; am meisten Stücke (14) haben sich von Antonio da Stricca Legacci erhalten. Diese Dichter scheuen vor Derbheiten und Obszönitäten ebensowenig zurück wie die Paduaner, doch tritt bei den Sienesen der mitleidlose Hohn des Bürgers gegen das dumme Bauernvolk viel schroffer und verletzender hervor. Der Wettbewerb um die Gunst eines Mädchens ist auch bei ihnen ein Hauptmotiv; öfters kommt es vor, daß das Mädchen zwei zugleich in Gnaden aufnimmt. In Mescolinos Targone streiten zwei Bauern um ein Mädchen, das ihnen nach dem Vertrag abwechselnd gehören soll, das aber Menicozzo nach Ablauf des Termins nicht

1) ed. Cian i. d. Scelta 246f. Nr. VIII.

2) Inhaltsangabe mit Auszügen bei Stoppato S. 103ff., über die Herkunft vgl. Rossi, Giornale 9, 291.

3) Herausg. v. Frati, Giornale 20, 196ff.; vgl. S. 189.

4) Reichhaltige Mitteilungen über die Sieneser volkstümlichen Dramatiker, sowie Inhaltsangaben und Auszüge aus ihren Dichtungen bei Mazzi, La congrega dei Rozzi, 2 Bde. Florenz 1882. Durch eigene Lektüre kenne ich bloß die in Neudrucken zugänglichen, sowie einige in der Marciana vorhandene Stücke. Über eine sienesische Bauernszene bei der Hochzeit Chigis mit seiner ehemaligen Maitresse Francesca vgl. Archivio Romano di Stor. patr. 2, 77.

loslassen will; in einer burlesken Kampfszene gehen die beiden Nebenbuhler mit Schwertern und großen Schilden aufeinander los. Im Tognin da Cresta von Stricca Legacci (erster Druck 1533) leiht ein Bauer vom andern Geld und gibt ihm dafür seine Frau zum Pfand, der Vicario billigt den Vertrag! Einen Haupteffekt hat Stricca Legacci ohne Zweifel erzielt, als er im Solfinello einen Bauer mit einer Guitarre auf einem Esel reitend erscheinen ließ. Er konsultiert einen Arzt und dieser will ihm anstatt des Honorars seinen Esel wegnehmen, bis sie endlich nach langem Hin- und Herreden sich vertragen.

Bekanntlich erscheint in dieser feindseligen Literatur der Bauer als ein Gemisch von dummer Tölpelhaftigkeit und schlauer Spitzbüberei. Während im niederdeutschen Fastnachtsspiel die Bauern vorgeführt werden, wie sie beim Verkauf ihrer Waren die Städter hintergehn, verweilen die Sienesen mehr dabei, wie sie das Pachtverhältnis zu Betrügereien ausnützen; in den italienischen Städten gab es ja sehr viele Bürger, die Landgüter besaßen und sie den Bauern auf Halbpacht überließen. Die Habgier der Bauern wird auch von Mescolino in der Partigione verspottet, wo dargestellt ist, wie bei einer bäuerlichen Erbteilung ein Streit um einen Esel entsteht.

Die merkwürdigste Persönlichkeit unter allen diesen Sieneser Dichtern ist aber Niccolò Campani, genannt Strascino, ein berühmter Improvisator und Spaßmacher, der sich, wie es scheint, hauptsächlich in Rom aufhielt, eine sehr charakteristische Figur aus dem dortigen Leben in den Zeiten Julius II. und Leos X. Nach einer von Bandello überlieferten Tradition unterrichtete er die gefeierte Kurtisane Imperia in der Poesie; 1521 ließ ihn der Markgraf Federigo zum Karneval nach Mantua kommen. Acht lange Jahre, von 1503 bis 1511 war er von der Syphilis gepeinigt und hat die Krankheit in einem langen Klagegedicht geschildert, aber in dem letzten Teil, der nach der Heilung geschrieben ist, bricht wieder die alte Liederlichkeit und die Lust zur Fortsetzung des früheren Lebenswandels hervor. Wenn wir die Texte seiner dramatischen Sachen betrachten, so müssen wir annehmen, daß er, wie alle Virtuosen dieser Art die Hauptwirkung durch den Vortrag erzielte. Die weiteste Verbreitung fand sein Coltellino (elf Drucke), der uns offenbar seine eigentümliche Manier am besten veranschaulicht. Er besteht zum größten Teil aus Liebesklagen des Bauers Berna, der uns in halb sentimentaler, halb obszöner Schilderung vorführt, wie ihm seine unglückliche Leiden-

schaft für das Bauernmädchen Togna keine Ruhe läßt. Dann erzählt ihm der Bauer Tafano von dem Selbstmord eines hoffnungslos liebenden Hirten; er entschließt sich, ein gleiches zu tun und schleift schon sein Messer, aber dann erwägt er noch einmal in einem komisch-kläglichen Monolog das Für und Wider, kann sich nicht entschließen, sein Vieh im Stich zu lassen, dann rafft er sich wieder auf, hält eine pathetische Ansprache an das Messer, das bis dahin nur Brot und Käse geschnitten hat; Tafano, der den Monolog belauscht, meint, er solle den Selbstmord doch lieber unterlassen, denn er werde es nachher gewiß bereuen — das alles ist offenbar eine Parodie der Selbstmordmonologe, wie sie bei den verliebten Hirten in den Eklogen so häufig sind. Den Schluß bilden Prügeleien Bernas mit den Brüdern Tognas und mit Tafano, dann Aussöhnung und gemeinschaftlicher Gesang. Weniger gelungen sind die beiden andern Stücke, der „Strascino", eine Szene zwischen dem Gutsherrn und den Bauern, die den Zins nicht zahlen wollen und der „Magrino", die Geschichte eines verführten Mädchens, das sein Liebhaber im Stiche gelassen hat; doch wird er schließlich in Gnaden aufgenommen. Der ganze ernste Teil der Handlung ist sehr dürftig. Das komische Element ist durch einen Bauer vertreten, der die Verlassene immer wieder mit seinen tölpischen Liebesanträgen belästigt und mit Prügeln fortgeschickt wird. Hier sehen wir auch deutlich, wie diese Stücke ohne allen szenischen Apparat dargestellt wurden, auf der einen Seite des Schauplatzes steht die verlassene Emilia, auf der anderen Seite ihr Geliebter, der nach Rom geflohen ist, zwischen ihnen wandelt ein Bote hin und her.[1]

Auch am Hofe Leos X. kam 1517 eine Sienesische Bauernposse mit Gesang und Tanz von einem unbekannten Verfasser zur Aufführung, die sich durch eine etwas verwickeltere Handlung auszeichnet. Der Bauer Pidinzuolo, der Titelheld, wird das Opfer einer Mystifikation, wie sie in der Schwankliteratur häufig vorkommt; er hat ein Stelldichein beim Hühnerstall mit seiner Geliebten verabredet; statt ihrer kommt aber der Bruder in Frauenkleidern; er und sein Vater fassen den Pidinzuolo ab und prügeln ihn gehörig durch, aber schließlich wird durch ein Eheversprechen alles ins gleiche gebracht. Als Friedensstifter erscheint der wohl-

1) Der älteste Druck des Coltellino (u. d. T. Berna) ist von 1520, die beiden anderen Stücke erschienen schon früher, vgl. Gaspary-Rossi 2, 305 und die dort zitierte Literatur über Strascino.

beleibte Priester Ser Adagio, „runder als das Kolosseum“, eine groteske Figur, an der jedoch der Papst gewiß keinen Anstoß genommen hat, ebensowenig wie ein paar Jahre später an dem viel schlimmeren Fra Timoteo Machiavellis.[1]

Aus Florenz haben wir nur spärliche Beispiele dieser Gattung, darunter freilich ein Meisterstück, die Catrina von Berni († 1536). Es ist eine Zank- und Prügelszene zwischen zwei bäuerlichen Liebhabern, die zum Johannesfest nach Florenz gekommen sind, Berni läßt hier seinen übermütigen Humor und seine virtuose Handhabung von Sprache und Vers im vollsten Lichte glänzen. Schließlich muß der Dorfschulze eingreifen, er fordert die umstrittene Schöne auf, zwischen den Nebenbuhlern zu wählen; dem Mädchen wird hier ebenso wie in den deutschen Fastnachtsspielen eine groteske Häßlichkeit beigelegt. Dasselbe ist der Fall in dem Mogliazzo, der früher fälschlich Berni zugeschrieben wurde, eine bäuerliche Trauszene, mit den üblichen Verhandlungen über die Mitgift; der Bräutigam vergißt das wenig einladende Äußere seiner Braut, da er ihre Fertigkeit in der Käsebereitung rühmen hört.[2]

Auch in Unteritalien war diese Literaturgattung beliebt. In dem Verzeichnis von elf kleineren dramatischen Szenen, die Pier Antonio Caracciolo um das Jahr 1500 zur Erheiterung der neapolitanischen Hofgesellschaft dichtete[3], befinden sich neben Lob- und Glückwunschgedichten auch einige Szenen, die, den Titeln nach zu urteilen, zu den bäuerlichen Possen gehören, so von einem Bauer, seiner Frau und einem Arzte, von vier Bauern und ihren Weibern, von einem Bauern, zwei Cavajuolen und einem Spanier, vielleicht auch das Stück von einem Kranken und seiner Mutter. Von diesen possenhaften Szenen ist nur eine und auch diese nur unvollständig erhalten, sie stellt dar, wie eine Gevatterin zwischen zwei jungen Leuten die Ehe vermittelt; sie geht zwischen

1) Neudruck von Mazzi in der Biblioteca popolare Senese Heft III, Siena 1891. Die Aufführung vor Leo X. ergibt sich aus dem Titel eines von Mazzi nach Brunet zitierten Drucks von 1523, die Jahreszahl 1517 hat Mazzi aus der Erwähnung eines historischen Ereignisses ermittelt. Das Stück ist teils in Terzinen, teils in Strambotti gedichtet.

2) Die Rappresentazione di Biagio contadino muß — wenigstens in der von d'Ancona 2, 54ff. besprochenen Version — in eine spätere Zeit gehören, da in ihr die Genfer Häresie erwähnt wird; die Geschichte von dem habsüchtigen Bauer, der von Spaßmachern vexiert wird, die sich als Teufel verkleiden, wird auch in Morlinis 72. Novelle erzählt.

3) Über dieses Verzeichnis von Stücken, die sich in einer verloren gegangenen Handschrift befanden, vgl. Torraca, Studj. S. 67ff.

ihnen hin und her und erledigt alles sehr rasch und leicht; es kommt dann ein Notar mit einem burlesken Ehekontrakt, in welchem sich der Freier zu sehr weitgehender Nachsicht verpflichtet. Wir erfahren nicht, in welchem Kreise diese Handlung spielen soll, doch erinnert sie an die bäuerlichen Brautwerbungsszenen; erwähnt sei, daß die Kupplerin auch hier das übliche Geschenk, ein Paar Schuhe, erhält. Das heitere Stückchen läßt uns den Verlust der übrigen sehr bedauern, sie waren wohl in der gleichen Form (Rimalmezzo) gedichtet. Der Titel eines der verlorenen Stücke beweist, daß damals schon die Cavajuolen, d. h. Bewohner des Städtchens La Cava bei Salerno, für die Umgebung eine Zielscheibe des Spottes waren; um die Mitte des Jahrhunderts wird die Farsa Cavajuola als eine besondere Gattung der neapolitanischen Literatur erwähnt[1], die frühesten erhaltenen Denkmäler sind jedoch erst um 1600 niedergeschrieben.

Auch die politische Satire wurde mitunter in eine dramatische Form gekleidet. Wir sahen schon, daß diese Gattung des komischen Dramas besonders von den Franzosen gepflegt wurde und so wurde auch die erste bekannte Aufführung eines derartigen Dramas auf italienischem Boden von Franzosen veranstaltet. Als Karl VIII von Frankreich im März 1495 in Neapel verweilte, spielte sein Gefolge vor ihm eine „tragedia sive comedia", worin der Papst, der Kaiser und der König von Spanien „collusorie et more gallico, derisorie" vorgeführt wurden.[2] Einen ähnlichen Charakter hatte wohl das Stück, das man in Urbino 1504 aufführte, als die Gefahren, die dem dortigen Herrscherhaus von dem Haus Borgia drohten, glücklich abgewendet waren. Im Karneval 1515 spielte man in Siena eine Komödie, bei welcher „Pilae" — also das Wappenzeichen der Medicäer — ins Feuer geworfen wurden; Papst Leo scheint das übel genommen zu haben und der Kardinal Petrucci richtete deshalb ein Mahnschreiben an seine Sienesischen Landsleute.[3] Und noch 1522, unter Hadrian VI. spielte man in Rom aus Anlaß eines Schmauses zu Ehren des Vizekönigs von Neapel in Anwesenheit mehrerer Kardinäle eine „comoedia", worin die Franzosen in der verächtlichsten und höhnischsten Weise behandelt wurden.[4] Alle diese Spiele sind verloren gegangen, sie enthielten

1) In der Poetik des Neapolitaners Minturno (1563) werden die Farse Cavajuole mit den Atellanen verglichen.

2) Vgl. Burchardi diarium 2, 246.

3) Vgl. Mazzi S. 75.

4) Vgl. Cian in d. Rivista storica italiana 8, 752.

wohl eine ähnliche Verspottung des Feindes wie die lateinische Komödie des Morlini (s. o.). In einem edleren Ton waren offenbar die Dramen gehalten, in denen die trauernde und vom Unglück verfolgte Italia erscheint, wie sie sich nach ihrem Befreier sehnt, in offenbarem Anschluß an die berühmte Stelle in Dantes göttlicher Komödie (Purg. VI). So wurde Matthäus Lang, der Abgesandte des Kaisers, im September 1512 in Verona mit einem lateinischen Gesprächsspiel zwischen einem Senex und Italia begrüßt; der Senex verweist die Trauernde auf die nahe Ankunft ihres Bräutigams, des Kaisers, der schon seinen Gesandten als Paranymphus vorausgeschickt habe. Etwa ein halbes Jahr später wurde während des Karnevals zu Urbino ein ähnliches Spiel aufgeführt. Dort flehte Italia den Herzog Francesco Maria um Hilfe an, darauf wurde die Vertreibung der Barbaren in einem Moriskentanz dargestellt, zum Schluß Krönung der Italia.

Dies Beispiel zeigt auch, wie das politische Drama in Italien sich mit den allegorischen Festspielen im Renaissancegeschmack berührt, von denen später noch die Rede sein wird.[1] Infolge der großen Verbreitung und Beliebtheit dieser Gattung konnte auch die allegorische Moralität nach mittelalterlicher Art in Italien nicht recht aufkommen. Zu den spärlichen Beispielen dieser Gattung gehört ein geistreiches kleines Spiel des Florentiners Bientina (gedruckt erst 1583), das zur Aufführung bei einem Gastmahl bestimmt war. Der Grundgedanke erinnert an den Plutus des Aristophanes: Fortuna bittet Jupiter, sie von ihrer Blindheit zu befreien, aber nachdem dies geschehen ist, bietet sie einem ehrlichen armen Priester, einem Philosophen aus Pisa, einem ruhmbegierigen Soldaten und noch anderen ihre Schätze an, und da sie zurückgewiesen wird, beschließt sie, ihre Gunst wieder dem ersten besten zuzuwenden. Ferner eine „Farsa satyra morale“ von

1) Vgl. z. B. das vom Markgrafen von Mantua 1501 bestellte Drama u. S. 189. In diesem Zusammenhang ist auch das Festspiel zu erwähnen, das die Venezianer nach einer Mahlzeit zu Ehren des Herzogs Bogislav X. von Pommern veranstalteten, als er im Nov. 1497 aus dem heiligen Lande zurückkehrte. Es wurde darin dargestellt, wie der Herzog und die Pilger, die ihn begleiteten, sich gegen einen Überfall türkischer Korsaren verteidigten (s. o. S. 32 f.). Nach der Kampfszene warfen die Pilger ihre Gewänder ab und standen in prächtiger Kleidung da. Interessante Einzelheiten über dieses Spiel findet man in der Chronik Kantzows ed. Böhmer S. 147, 298, ed. Gaebel S. 358. Sanuto, der in den Diarii 1, 820 ff. (Venedig 1879) den Aufenthalt des Herzogs bespricht „ha il suo paese vicino a la Dacia et è di natione quasi Gotto“ läßt diese Aufführung unerwähnt.

Venturini (c. 1520)[1], wo ein Jüngling, von Tugend und Wollust umworben, sich der Tugend zuwendet, während ein anderer nichts lernen will und seinem Vater Geld mit einem falschen Schlüssel stiehlt. Also ein ähnlicher Gegensatz wie in mehreren französischen Moralitäten. Doch bekehrt sich der leichtsinnige Jüngling, als der andere im Tempel der Minerva gekrönt und von einem Nymphenchor begrüßt wird; also auch hier tritt das christliche Element gegenüber dem mythologischen Apparat des Altertums gänzlich zurück.

* * *

Weit zahlreicher sind im damaligen Italien einige andere Gattungen von kleineren Spielen vertreten, in denen der Einfluß der Renaissance deutlicher hervortritt: Eklogen, allegorische Festspiele, mythologische Szenen. Diese Gattungen sind nicht streng voneinander zu trennen, außerdem berühren sie sich nicht nur mit den mittelalterlichen Formen, sondern auch mit den ersten Versuchen auf dem Gebiet des eigentlichen klassischen Lustspiels. Doch sollen sie hier zum Zwecke einer bequemen Übersicht soviel wie möglich auseinandergehalten werden.

Was zunächst die Ekloge betrifft, so ist sie zwar in ihrem Stoff von den Vorbildern des klassischen Altertums abhängig; die theatralische Vorführung ist etwas neu Hinzugekommenes, wenn auch durch die dialogische Form in den antiken Mustern Vorbereitetes. Diese Form wurde nach dem Vorbilde Virgils auch von Petrarca und Boccaccio in ihren lateinischen Eklogendichtungen angewendet; auch dient die pastorale Einkleidung bei ihnen ebenso wie bei ihrem Vorbild dazu, um allerlei versteckte Anspielungen vorzubringen; das Schäferwesen erscheint hier zu einer konventionellen Form erstarrt und behielt diesen Charakter noch lange Zeit in der europäischen Literatur. In dem Zeitraum, der uns hier beschäftigt, finden wir neben den lateinischen Eklogen immer häufiger solche in der Volkssprache; die Dichter bedienten sich dabei mit Vorliebe der Terzinen, so z. B. Bojardo und die toskanischen Dichter, deren Eklogen 1481 zusammen mit Bernardo Pulcis Übersetzung der Virgilischen Eklogen erschienen. Derartige

1) Abgedr. bei Stoppato S. 193ff. — Eine sehr weitschweifige Florentiner „Farsa", die das Schicksal eines Menschen vorführt, der die verschiedensten Arten des Lebens erprobt, ohne Befriedigung zu finden, zeigt zwar in ihrer Tendenz, nicht aber in ihrem Kunststil eine gewisse Verwandtschaft mit den Moralitäten; herausg. v. d'Ancona, Scelta 187b.

dialogische Dichtungen, in denen sich so leicht ein Kompliment für vornehme Gönner anbringen ließ, mußten zur Aufführung bei Hoffestlichkeiten sehr geeignet erscheinen.

So ist in einer Handschrift der Magliabecchiana[1] eine Ekloge Taccones erhalten, die, wie die Überschrift besagt, bei einem Gastmahl dargestellt wurde und sich auf ein Liebesverhältnis des Francesco Sanseverino bezieht; es ist ein Gespräch zwischen zwei Hirten, deren einer den andern vergeblich zu bewegen sucht, von seiner hoffnungslosen Liebe zu einer Nymphe abzulassen. Daß eine Nymphe als Geliebte des Hirten erscheint, ist eine Eigentümlichkeit der Renaissance-Ekloge, die offenbar aus Boccaccios Ninfale Fiesolano stammt. Eine andere Ekloge dieser Handschrift, von Galeotto del Carretto[2], führt gleichfalls das Gespräch eines unglücklich liebenden Schäfers mit einem Freunde vor, dem es hier jedoch gelingt, den Klagenden zu einem Versuch zu bereden, ob er nicht durch Entfernung von der Geliebten sich von seinem Schmerz heilen könnte. In einer andern Ekloge machte Carretto den ausgedehntesten Gebrauch von dem traditionellen Vorrecht dieser Gattung, auf das politische Gebiet hinüberzuschweifen. Er dichtete sie 1492 zu Ehren des neugewählten Papstes Alexander VI.; die Hirten Corido und Uranio hoffen nach unruhiger und streiterfüllter Zeit ihre Herden in Ruhe weiden zu können und feiern den neuen Oberhirten, der nach der schlechten Herrschaft seiner Vorgänger ein Licht und Spiegel des Glaubens sein werde! Alle diese Eklogen sind in Terzine sdrucciole gedichtet, die auch schon in der Sammlung von 1481 vorkommen, ein anmutig spielendes Versmaß[3], das aber doch auf die Dauer etwas ermüdend wirkt. Dafür ist aber die dramatische Form die denkbar einfachste, auch läßt sich nicht einmal bei allen diesen ebensowenig wie bei andern Eklogen, die noch herangezogen werden könnten, mit Bestimmtheit behaupten, daß sie tatsächlich aufgeführt wurden.

---

1) Vgl. Rossi, Pastor fido S. 166 ff., woselbst auch Literaturangaben über die folgenden Eklogen; über die Sammlung von 1481 Carducci S. 17.

2) Egloga di Alexio et Dafni (ed. Spinelli S. 504—515).

3) Zur Geschichte dieser Versart vgl. Gaspary 1, 325. Beispiel aus Carrettos Eklogen Spinelli S. 507:

La moglie di quel zoppo dio Mulcibero
Insieme col figliulo suo Cupidine
Mhan facto servo dove ch'era libero
Et tanta di seguir mi diè cupidine
Un aspra fera, in dolce humana imagine
Che far mi fiamma spesso ebbi formidine.

Doch haben einige Dichter dieser Zeit, die uns noch als Verfasser allegorischer Festspiele begegnen werden, auch die Ekloge dramatisch zu beleben versucht. So dichtete Serafino eine Ekloge, wo neben dem unglücklich liebenden Hirten und seinem Freund auch noch die spröde Nymphe auftritt. Bellincioni wurde, wie es scheint, von demselben Grafen Francesco Sanseverino, für den auch Taccone eine Ekloge dichtete, mit der Abfassung eines solchen Festspiels beauftragt, das offenbar manche jetzt unverständliche Anspielungen enthält. Hier erscheint außer den Hirten auch ein Genuese und eine Genuesin, wie der Dichter meint, eine Bewohnerin der Stadt des Liebesglücks, wo Venus aus dem Meer gestiegen sei. Gualtieri di San Vitale verfaßte gleichfalls eine Ekloge[1], in welcher der, wie es scheint, für solche Schmeicheleien sehr zugängliche Lodovico Moro von Mailand gepriesen wird; er tritt in eigener Person auf, und führt als erster der Hirten einem andern eine Jungfrau zu, die Hochzeit wird auf der Bühne unter dem Ton von Sackpfeifen und Kastagnetten gefeiert. Bei Serafino und Bellincioni sind die terzine sdrucciole aufgegeben und durch wechselnde Versmaße ersetzt; in Bellincionis Drama herrscht die Oktave vor. Zu den Eklogen kann man auch ein merkwürdiges Drama rechnen, das der Protonotar Antonio Galeazzo Bentivoglio 1494 in Bologna aufführen ließ. Wir kennen es bloß aus einem zeitgenössischen Bericht[2], aus welchem auch hervorzugehen scheint, daß allerlei politische Anspielungen dahinter verborgen waren. Die Hirten, die in diesem Drama auftreten, werden durch die Erscheinung eines Riesen in Schrecken gesetzt, der dem einen unter ihnen seine Geliebte raubt, doch gelingt es den vereinten Hirten, sie im Kampf mit dem Riesen zurückzugewinnen. Das realistisch-komische Element, das später in den Eklogen immer mehr um sich greift, ist schon hier vertreten, und ein Mönch, der in die Handlung verflochten ist, gibt dem geistlichen Verfasser Anlaß zu scharfen satirischen Ausfällen gegen die Ordensbrüder.

Auch aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts haben sich dramatische Eklogen erhalten. Castigliones Ekloge Tirsi, am Hofe zu Urbino während des Karnevals 1506 aufgeführt, ist mehr wegen der Person des Verfassers erwähnenswert, sie ist in Oktaven gedichtet, sonst aber ganz im undramatischen Stil der früheren Eklogen gehalten; in das Gespräch der Hirten, die in dem

1) Vgl. Renier im Giornale 5, 236.

2) Abgedruckt bei d'Ancona 2, 370ff.

blühenden Stil der Hofdichter dieser Zeit von den Wasserfällen in ihren Augen und den Flammen in ihren Herzen reden, die den Namen der Geliebten in alle Rinden schneiden[1], sind Komplimente für die Herzogin von Urbino und die Persönlichkeiten ihres Hofes verflochten. Etwas mehr Bewegung scheint in der „comedia" Astreo zu herrschen, die der Bolognese Marcantonio Marescotti 1505 in weiblich gereimten Terzinen dichtete; nach dem Argument zu schließen, das von einem Schauspieler in Scholarentracht vorgetragen wurde, werden in dem Stück drei Hirten vorgeführt, die in dieselbe Nymphe verliebt sind.[2] Ähnliche Liebesverwicklungen zwischen Hirten und spröden oder koketten Nymphen sind in den beiden pastoralen Komödien des Alessandro Caperano aus Faenza (1508) enthalten. Und 1513 hat der Notar Cavassico in Belluno, von dem wir bereits ein Bauernspiel in seiner heimatlichen Mundart kennen, auch ein Schäferspiel, teils in Terzinen, teils in Oktaven verfaßt. Zuerst unterreden sich die Hirten über die politischen Verhältnisse ihrer engeren Heimat, sodann suchen sie einer schönen Nymphe habhaft zu werden, die der Hirt Filetico liebt, die ihm aber von einem Faun entführt wurde. Faun und Nymphe erscheinen in jagdmäßiger Ausrüstung und verfolgen einen Bären, der gleichfalls auf der Bühne sichtbar wird, und Filetico will dem Räuber mit der Waffe in der Hand entgegentreten. Vergebens sucht ein Waldmensch (Selvaggio), übrigens ein sehr vernünftiger und zivilisierter Herr, den Streit zu schlichten — er bedient sich beiläufig bemerkt ebenso wie der Faun und die Nymphe der Literatursprache, die Hirten dagegen ihrer heimatlichen Mundart. Sein Versuch, die Nymphe selber zwischen den Bewerbern wählen zu lassen, schlägt fehl, da diese erklärt, daß sie beide gleich liebe. So kommt es zum Zweikampf, der Hirte erschlägt den Faun, die Nymphe findet sich sogleich in die neu geschaffene Situation, und so schließt das Stück mit einem fröhlichen Tanz. Hier haben wir also den später so oft im Schäferspiel wiederkehrenden Fall, daß ein Faun auftritt und etwas Leben in die undramatische Gattung bringt, doch ist es gewiß nur ein Zufall, daß bis jetzt kein früheres Spiel dieser Art nachgewiesen ist; einen so originellen Einfall dürfen wir dem mit einem sehr bescheidenen dichterischen Talent ausgestatteten Manne nicht zutrauen,

1) Letzteres Motiv, in der Hirtendichtung weit verbreitet, stammt aus Virgils Ekl. X, 53.

2) Vgl. Frati im Giornale 20, 192f. Eine Analyse der pastoralen Dramen Caperanos bei Carducci S. 41f.

der ohne Zweifel den Honoratioren der venezianischen Provinzstadt nur solche Gestalten vorführte, die bereits durch die Mode der Hauptstadt sanktioniert waren. Übrigens spielte ja schon der Riese in dem Hirtendrama A. Bentivoglios eine ähnliche Rolle und auch im mythologischen Drama waren schon derartige Faun-Gestalten aufgetreten (s. u. S. 192).

Die gleichzeitigen sienesischen Dichter, deren Bauernpossen wir bereits kennen, haben daneben auch die aristokratische Kunstform der Ekloge gepflegt; schon 1511 erschien Mescolinos Farsetta di Maggio, wo fast ohne alle Handlung vorgeführt wird, wie drei Hirten und eine Nymphe den Mai mit Gesängen feiern. Aber gewöhnlich erscheint in den Sieneser Eklogen die typische Gestalt des Bauers, der die Nymphen mit seinen täppischen Liebesanträgen belästigt und mit Schimpf und Schande fortgejagt wird. Von Francesco Fonsi ist in den Jahren 1519 bis 1521 eine größere Anzahl solcher Hirtenszenen erschienen; in einer davon, im Appetito vario will der Bauer eine schlafende Nymphe schänden, doch wird sie noch im rechten Augenblick von den Hirten befreit. Man hat schon mit Recht bemerkt, daß hier der Bauer die Rolle des Fauns übernimmt. Die Hirten dagegen erscheinen im idealsten Licht; in Bastiano di Francescos Ekloge Amicizia lieben zwei befreundete Hirten eine Nymphe; der Nichtgeliebte Corfinio will sich töten, der glücklichere Larzio, um dies zu verhindern, will zurücktreten, worauf der gerührte Corfinio verzichtet. Wenn Alticozzi in der Ginezia einen Hirten vorführt, der dem Echo sein Leid klagt, so ist das ein Motiv der klassischen Literatur, das von den Späteren zu höchster Feinheit ausgebildet wurde; in unserem Falle knüpft sich daran das Gespräch mit einem Bauer, der das Echo für einen Teufel hält. In diese Eklogen hat man auch gern den kunstvollen Moriskentanz eingeschoben; Fonsi läßt ihn in seiner Lincia nicht von Hirten, sondern von zwei Eremiten ausführen. Wir sahen schon, daß dieser in ganz Europa beliebte Tanz mitunter die Form eines Kampfspiels annahm, so gehen auch hier die tanzenden Eremiten mit Stöcken aufeinander los, bis der Sieger die Nymphe für sich erringt. Im Karneval des Jahres 1521 kamen acht vornehme junge Sienesen nach Rom, um als Eremiten verkleidet eine solche Ekloge in einem Hofe des Vatikans aufzuführen, während Papst Leo aus einem Fenster zuschaute. In dieser Ekloge war dargestellt, wie die Eremiten in einem Moriskentanz den kleinen Amor durchprügeln und wie sie dann im Schlaf von seinen Pfeilen getroffen werden. Kaum erwacht, erklären sie einer

schönen Dame ihre Liebe, werfen die Eremitentracht hinweg, stehen als stattlich gekleidete Jünglinge da und führen im Tanz gegeneinander die Waffen; einer nach dem anderen sinkt getroffen zur Erde und dem Überlebenden gehört die schöne Jungfrau.[1]

Neben der Ekloge entwickelte sich das allegorische Festspiel, jene für das spätere Mittelalter so charakteristische Gattung, die sich anderwärts im Kreise der mittelalterlichen Weltanschauung bewegte, in Italien jedoch sehr bald die Gedankenwelt der Renaissance in sich aufnahm (s. o. 1, 490). Schon der berühmte Festzug, den die Florentiner 1443 in Neapel zu Ehren des Königs Alfons veranstalteten und der im Triumphrelief des Castelnuovo verewigt wurde, ist hierher zu rechnen. Da erschien Fortuna auf einem Wagen, dann sechs Tugenden zu Pferd, zuletzt Caesar, bewaffnet und mit Lorbeer gekrönt; er ermunterte den König in italienischen Versen, immer den Tugenden treu zu bleiben und sich nicht auf Fortuna zu verlassen.[2] Ebenso hatte wohl auch das Festspiel einen Renaissancecharakter, das 1476 nach einem glänzenden Gastmahl beim Kardinal Gonzaga in Rom aufgeführt wurde: ein Streit zwischen Tugenden und Lastern, zum Schluß ein Waffentanz, in welchem die Tugenden siegten. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden solche Schaustellungen immer häufiger. So wurde z. B. 1487 in Bologna zur Feier der Vermählung der Lucrezia d'Este mit Annibale Bentivoglio ein Festspiel von Domenico Fusco aufgeführt; man sah da auf dem Schauplatz einen Turm mit Juno, der Göttin der Ehe, einen Palast mit Venus und Cupido, einen bewaldeten Berg mit Diana und ihrem Gefolge. Die allegorische Handlung bewegt sich zwischen den drei Göttinnen und Lucrezia d'Este, die als Nymphe erscheint, zum Schluß tritt auch einer auf die Bühne, der den Bräutigam darstellt[3]; eine derartige Vorführung der gefeierten Personen ist uns bereits aus Castelains Festspiel auf den Frieden von Péronne bekannt. Im folgenden Jahr dichtete in Urbino Raphaels Vater Giovanni Santi ein Festspiel für die Vermählung Guidobaldos mit Elisabetta Gonzaga: hier streiten in einer großen Götterversammlung Juno und Diana über die Vorzüge des ehelichen und des ehelosen Lebens; Jupiter entscheidet zugunsten der Ehe, indem er sich auf das biblische Wort

1) Vgl. den Bericht Castigliones bei Luzio-Renier, Mantova e Urbino S. 352ff. — Über lateinische Eklogenaufführungen in Rom vgl. Cian im Giornale 11, 241ff.

2) Vgl. Croce im Arch. stor. p. l. provincie Nap. 14, 562.

3) Vgl. Zannoni i. d. Rendiconti dell' Ac. d. Lincei Ser. IV. Vol. 7^2, 414ff.

„crescite et multiplicamini“ beruft und mit Recht hervorhebt, daß die Fortpflanzung ja auch für das weitere Bestehen des Standes der ehelosen Jungfrauen eine notwendige Voraussetzung sei. Natürlich fehlt es im Urteilsspruch nicht an Komplimenten für die Neuvermählten.[1] In Neapel hat der gefeierte Dichter Sannazar seinen Erfindungsreichtum auch auf diesem Gebiete bewährt.[2] So ließ er bei der Hochzeit der Costanza von Avalos Götter, Göttinnen und allegorische Gestalten auftreten, die der Braut Geschenke überreichten; nur die Schönheit erschien mit leeren Händen, weil sie unfähig sei, der Braut noch etwas darzubieten. Auch zur Feier der Eroberung Granadas 1492 wurde in Neapel ein Festspiel Sannazars aufgeführt; es wird eröffnet durch einen Klagemonolog des vertriebenen Mahomet, dann erscheint der Glaube mit Lorbeer gekrönt und feiert den Sieg der katholischen Könige, dann die Freude, reich geschmückt und Blumen streuend, von drei musizierenden Mädchen begleitet. Mit dem höchsten Glanz wurden solche Aufführungen in Mailand ausgestattet, wo der Florentiner Bellincioni sein Formtalent in den Dienst der höfischen Schmeichelei stellte. Im Auftrage Lodovico Moros, des Oheims des jungen Herzogs Gian Galeazzo, dichtete er ein Festspiel zu Ehren der Isabella von Neapel, der jungen Gattin Gian Galeazzos, eine Huldigung der sieben Planeten für die junge Fürstin, aufgeführt am 30. Januar 1490. Offenbar hegte der ehrgeizige und gewalttätige Lodovico schon damals die Absicht, das Herzogtum an sich zu reißen, und das Festspiel sollte dazu dienen, das junge Paar in eine trügerische Sicherheit einzuwiegen. Den szenischen Apparat hatte Leonardo da Vinci entworfen, die Darsteller der Planeten befanden sich auf einem drehbaren Gerüst, das den Himmel darstellte, es muß also ein ähnlicher Eindruck gewesen sein, wie wenn ein gleichzeitiges Werk der Renaissancekunst, das Himmelsgewölbe in den Appartamenti Borgia im Vatikan lebendig geworden wäre. Nachdem ein Engel den Prolog gesprochen hat, überbieten sich die Planeten in schmeichelhaften Komplimenten: Apollo erstaunt sich über die neue Sonne Isabella; Jupiter schickt den Merkur zu ihr, doch müsse dieser sich zusammennehmen, denn es seien schon mehrere Merkure anwesend, nämlich die Oratoren des Papstes, der Republik Venedig und anderer fremder Mächte; Venus bekennt sich als überwunden: Mie bellezze costei reduce in cenere Tanto che me

1) Vgl. Luzio u. Renier, Mantova u. Urbino. Torino 1893 S. 20f.
2) Vgl. Croce, I teatri di Napoli S. 11.

non riconosco Venere; Apollo, anfangs eifersüchtig auf Isabellas Glanz, entschließt sich, ihr zu huldigen, stellt ihr die sieben Tugenden und die drei Grazien vor und überreicht ihr schließlich ein Buch mit den Versen des Festspiels. Einen ähnlichen Charakter trägt das Huldigungsgedicht, das Bellincioni zwei Jahre später entwarf, als Herzog Gian Galeazzo mit Isabella und Lodovico Moro mit seiner Gattin Beatrice von Este eine feierliche Doktorpromotion in Pavia mit ihrer Gegenwart beehrten. Auch diesmal sind es allegorische Gestalten — die sieben freien Künste —, die die hohen Herrschaften begrüßen, auch die Form, Oktaven und Terzinen, ist dieselbe, aber der Hofdichter hat richtig erkannt, daß es jetzt vor allen Dingen darauf ankam, die Gunst des Lodovico Moro zu gewinnen, dessen ehrgeizige Pläne inzwischen immer deutlicher hervorgetreten waren: während Isabella nur nebenher erwähnt wird, ergießt Bellincioni die ganze Fülle seiner Schmeicheleien über Beatrice und ihren Gatten; Grammatica will dafür sorgen, daß ihr Ruhm in der Dichtkunst fortlebt, Geometria, die den Sonnenlauf ausgemessen hat, sieht eine neue Sonne Beatrice entstehen, Astrologia prophezeit, die Planeten würden ihnen günstig sein, Rhetorica rühmt, wie durch ihre Kunst so mancher Liebhaber eine spröde Dame gewonnen habe, während Logica sich in humanistischem Sinne mit einer gewissen Selbstironie schildert.[1] Ein anderer berühmter Hofdichter, Serafino von Aquila, verfaßte 1495 ein allegorisches Drama für den Mantuaner Hof. Zuerst erschien die Wollust und ermunterte zu den Freuden der Welt, sodann die Tugend, die — wie so häufig in der allegorischen Poesie — darüber Klage führte, daß die Welt nichts von ihr wissen wolle, sodann Fama auf einem Triumphwagen; sie erklärte den Herzog von Kalabrien und den Markgrafen Gian Francesco von Mantua für ihre einzigen Freunde. Auch hier erschienen die Gefeierten auf der Bühne; der Wagen der Fama wurde von zwei geharnischten Jünglingen gezogen, die die beiden Fürsten vorstellen sollten. Der Dichter selber hatte sich die Rolle der Wollust vorbehalten, die er im üppigen Gewand, eine Laute im Arm tragend vorstellte. Wie gerne die Fürsten solche Schmeicheleien über sich ergehen ließen, zeigt sich besonders klar in einem Brief, den der Markgraf einige Jahre später, am 28. Januar 1501, an den Dichter Niccolò da Correggio richtete. Hier bestellt er ein Stück, in dem er selber

1) Beide Festspiele sind abgedruckt in Bellincionis Rime ed. Fanfani (1878) 2, 208ff., 225ff.; einen Bericht über den Verlauf des ersten Festspiels veröffentlichte Solmi im Archivio storico lombardo 31 I, 75ff.

mit den allegorischen Gestalten Italia und Mantua auftreten sollte; genauere Vorschriften über den Inhalt wolle er nicht geben; doch läßt er deutlich durchblicken, daß er ein stark aufgetragenes Lob vertragen könne.[1] Und wie an den weltlichen Höfen, so waren auch im Vatikan diese Festspiele beliebt; Burchardus, der in seinem Diarium alle dergleichen Belustigungen gewissenhaft verzeichnet, nennt ein solches Stück weder Tragödie, noch Komödie, sondern eine Erfindung zu Lob und Ruhm.[2] Hier seien erwähnt das pomphafte Festspiel, das 1502 aufgeführt wurde, als Lucrezia Borgia von Rom nach Ferrara zog, wo die olympischen Götter und Göttinnen aufgeboten wurden, um den Ruhm des Hauses Borgia auszuposaunen und die Namen des Herzogs Ercole von Ferrara und des Cesare Borgia Anlaß zu den schmeichelhaftesten Vergleichen darboten; ferner das Gastmahl, das Papst Julius II. im November 1512 zu Ehren des kaiserlichen Abgesandten Matthaeus Lang veranstaltete; während dieses Gastmahls wurde ein Spiel aufgeführt, in welchem Apollo und die Musen erschienen und das Lob des Papstes, des Kaisers und des Matthaeus sangen. Papst Julius, dem es gerade damals sehr darauf ankam, den Abgesandten günstig zu stimmen, hätte dem ehrgeizigen Emporkömmling, dessen humanistische Liebhabereien uns schon bekannt sind, wohl kaum eine größere Freude bereiten können. Doch blieben diese Spiele nicht auf die Fürstenhöfe beschränkt. Spätestens aus dem Jahre 1507 stammt ein kleines Hochzeitsspiel, verfaßt von dem Neapolitaner Antonio Ricco, das in Venedig aufgeführt wurde; es erscheinen hier auf der Bühne ein junger Herr und eine junge Dame, und Pallas, Juno, Phoebus, Venus und Cupido werden in Bewegung gesetzt, um sie zu vereinigen. In einem andern derartigen Venetianer Spiel von demselben Verfasser und aus demselben Jahr erscheint Cupido als Gefangener der Tugend.[3]

1) „. . . volemo ancor che la laude de la invenzione sii sua et cum più modestia lei lo poterà fare che noi proponerglo, tenendo per certo, che in ogni modo havemo di lei restare contenti.“ Der Brief ist veröffentlicht von Bertolotti im Bibliofilo 1888 S. 11f.; ein anderes, ungefähr gleichzeitiges allegorisches Festspiel, den Tempio d'Amore von Galeotto del Carretto (s. u. S. 193) kenne ich bloß aus der Inhaltsangabe Manacordas.

2) Neque Tragedia, neque Comedia, sed quedam inventiva ad laudem Papae et gloriam suam (ed. Thuasne 3, 352; auch bei d'Ancona 2, 77).

3) Vgl. Archiv für slav. Phil. 22, 613; das obige nach dem Bericht in Torracas Studj di storia lett. napoletana, Livorno 1884 S. 79ff. Die Festspiele der Venezianer zu Ehren der Beatrice von Este 1493 (vgl. Giornale 7, 386ff.) waren Ausstattungsstücke, bei denen offenbar das gesprochene Wort so gut wie keine Bedeutung hatte.

Die allegorischen Lob- und Komplimentierdramen blieben nun für lange Zeit eine selbständige Gattung der Literatur; sie wurden als Prologe oder Epiloge ein unentbehrlicher Bestandteil jeder Galavorstellung, und auch für Familienfestlichkeiten war und ist die bequeme Form leicht zu verwenden. Der junge Goethe mußte sich zwar von seinem Lehrer Clodius tadeln lassen, daß er in einem Festspiel für die Hochzeit seines Onkels den ganzen Olymp in Bewegung setzte, aber Schiller hat beim Einzug der Erbgroßherzogin von Weimar (1804) in der Huldigung der Künste die schon sehr rokokohaft gewordene Form noch einmal mit der ganzen Weihe seiner Poesie verklärt.

Verwandt mit diesen prunkvollen Vorstellungen sind die mythologischen Spiele, die gleichfalls an den Höfen bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in denen jedoch die bunten und farbenprächtigen Bilder zu abgerundeten Handlungen verbunden waren. Es ist leicht erklärlich, daß man von Anfang an die Inspiration für solche Festspiele mit besonderer Vorliebe aus Ovids Metamorphosen holte, zumal da in den Verwandlungen sich Aufgaben darboten, die den Scharfsinn und die Geschicklichkeit der Dekorateure reizen mußten. Doch hat man sich hier, wo Begebenheiten darzustellen waren, die sich über einen längeren Zeitraum und verschiedene Orte erstreckten, zunächst noch an das mittelalterliche Inszenierungssystem gehalten; der Himmel wurde mit den Olympiern, die Hölle mit Furien bevölkert, an der Flugmaschine für die Engel sah man jetzt Merkur auf- und absteigen. Das komische Element tritt nicht sehr in den Vordergrund und das dichterische Verdienst, wo ein solches vorhanden ist, besteht hier wie bei den Eklogen und den allegorischen Spielen vor allem in den anmutig dahinfließenden, melodisch weichen Versen. Ihren Hauptreiz erhalten diese Dichtungen, wenn wir uns das Bild der Aufführung vor die Seele rufen und uns die mythologischen Gestalten etwa in dem Stil eines Botticelli oder Piero di Cosimo verkörpert denken.

Das erste und zugleich auch das merkwürdigste unter diesen Dramen ist der Orfeo des Angelo Poliziano, eine anspruchslose kleine Dichtung (c. 400 Zeilen), die der berühmte Humanist als achtzehnjähriger Jüngling in der Zeit von zwei Tagen in Mantua zu Ehren des Kardinals Gonzaga verfaßte (1472).[1] Die Oktave

1) Herausg. mit wertvoller Einleitung v. Carducci (Poliziano, Le stanze etc. Firenze 1863). Möglicherweise entstand der Orfeo schon 1471. Über den Zusammenhang mit den Rappresentazioni vgl. d'Ancona 2, 3. Auf eine spätere

herrscht vor; die zahlreichen Gesangseinlagen — darunter auch eine lateinische zum Lobe des Kardinals — beweisen, daß neben den bildenden Künsten auch die Musik zur Erhöhung der Wirkung herangezogen wurde. Die Stelle des prologsprechenden Engels vertritt Merkur, dann hören wir die Liebesklagen des Hirten Aristaeus und sehen, wie er Eurydice, die Gattin des Orpheus verfolgt, darauf meldet ein Hirt dem Orpheus, daß die Fliehende durch einen Schlangenbiß getötet wurde. Orpheus geht in die Unterwelt und erwirkt am Throne Plutos die Erlaubnis, daß die Gattin mit ihm zurückkehren darf, wenn er sich nicht nach ihr umsieht; er bricht die Bedingung, verliert abermals Eurydice, und zuletzt sehen wir wie er von den wütenden Mänaden verfolgt wird, die alsdann mit seinem Kopf auf die Bühne zurückkehren und ein bacchantisches Lied anstimmen. Die ganze Weichheit und Anmut seiner dichterischen Sprache entfaltet Poliziano in einer Kanzone des verliebten Aristaeus; in der Klagerede des Orpheus am Throne Plutos reicht er freilich nicht an Ovid heran. Auch das komische Element ist in der Nebenrolle des Hirten Mopsus vertreten. Im Widmungsschreiben entschuldigt er die Kühnheit, mit einem solchen Werk hervorzutreten in einem überaus gewandten und liebenswürdigen Ton, der von der gangbaren Manier humanistischer Widmungen sehr erfreulich absticht; Poliziano war sich offenbar selber nicht bewußt, welche fruchtbare Anregung er den folgenden Dichtern gab.

Im Karneval 1487 wurde zu Ferrara der Cefalo des Niccolò da Correggio aufgeführt. Der Verfasser, ein Verwandter des Herzogs Ercole I., dramatisierte nach Ovid die Geschichte, wie Cephalus aus Liebe zu seiner Gattin Procris den Werbungen Auroras widersteht, aber doch von dieser sich bereden läßt, in unkenntlicher Vermummung die Treue der Procris zu erproben, wie Procris ihm deshalb zürnt und sich dann wieder mit ihm versöhnt, wie sie dann ihrerseits von Eifersucht ergriffen ihn, da er auf die Jagd geht, in einem Busch versteckt beobachtet und von seinem Speer durchbohrt wird.[1] In diese Geschichte hat

---

Redaktion von fremder Hand, wo der Orfeo nach der klassischen Manier in fünf Akte geteilt ist, brauchen wir nicht einzugehen. Einen andern fünfaktigen Orfeo, größtenteils in Terzinen (herausg v. Mazzoni, per nozze), der eine dürftige Nachahmung von Polizianos Dichtung zu sein scheint, kenne ich bloß aus der Besprechung im Giornale 48, 269 f.

1) Das Folgende nach d'Ancona 2, 5 ff. und Luzio-Renier im Giornale 22, 91 ff.

Correggio noch ein paar neue Gestalten eingeführt, einen alten Hirten, der die Liebenden aussöhnt, einen lüsternen Faun, der Procris auf ihren Gemahl eifersüchtig macht, mit der deutlichen Absicht selber ihre Liebe zu gewinnen, doch muß er sich schließlich begnügen, mit ihrer Dienerin zu schäkern. Am Schluß erscheint Diana und ruft Procris wieder ins Leben zurück; dieses einfache Mittel, einen tragischen Abschluß zu vermeiden, ist später bei Festaufführungen noch sehr oft verwendet worden. Die Gestalten aus der bukolischen Poesie werden dann auch für die Zwischenakte verwendet, die mit Tänzen und Gesängen von Nymphen, Hirten und Faunen ausgefüllt sind. Die Einteilung in fünf Akte ist so ziemlich das einzige, was an den Kunststil des antiken Dramas erinnert.[1] Der Schauplatz, ganz nach mittelalterlicher Art, stellt zugleich den Wald und das Haus des Cephalus vor, Procris schaut gerade aus dem Fenster heraus, als der Faun sich nähert. In der letzten Stanze des Prologs sagt der Dichter, er gebe keine Komödie, denn deren Gesetze würden nicht beobachtet, auch keine Tragödie, obgleich ein Chor von Nymphen vorkomme; es sei eine Fabel oder Historie.

Eine „Rappresentazione“ von Apollo und Daphne, die vermutlich den Florentiner Pietro della Viola zum Verfasser hat und 1486 am Hofe zu Mantua dargestellt wurde, verläuft gleichfalls in engem Anschluß an die Erzählung des Ovid: Phoebus erlegt den Drachen Python, spottet in seiner Siegesfreude über den kleinen Bogenschützen Cupido und dieser rächt sich durch den Pfeilschuß, der in dem Gott die hoffnungslose Liebe zu Daphne erweckt. Nachdem Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt ist, fügt die Rappresentazione noch hinzu, wie Jupiter die beiden feindlichen Bogenschützen wieder aussöhnt.[2]

Ein anderes derartiges mythologisches Drama ist die „Comedia“ Danae von Baldassare Taccone[3], aufgeführt 1496 zu Ehren des Herzogs Lodovico Moro. Sie ist in Akte eingeteilt, im übrigen

---

1) Man könnte sonst noch etwa hierher rechnen, daß nach Plautinischer Art in den Schlußworten an die Zuhörer darauf hingewiesen wird, daß jetzt drinnen die Geliebten sich aussöhnen. In der Rolle Cefalos, der die Treue der Gattin auf die Probe stellen will, findet sich eine Reminiszenz an das Terenzische „Nodum in scripo quaeris.“

2) Inhaltsangabe mit Proben bei d'Ancona 2, 350f.; vollständig herausg. v. Solerti, Bologna 1902 per nozze (nach Giornale 41, 180, wo übrigens auf die Mitteilungen d'Anconas nicht hingewiesen ist).

3) ed. Spinelli (per nozze) Bologna 1888.

ist sie gleichfalls auf die mittelalterliche Bühneneinrichtung berechnet. Für die Befriedigung der Schaulust ist reichlich gesorgt. Zu Beginn teilt der König Acrisio seinen „Baronen" den Entschluß mit, Danae in einen Turm einzusperren. Sodann zeigt sich Danae wehklagend auf den Zinnen des Turmes, der Himmel öffnet sich, mit einer Unzahl von Lampen wie mit Sternen besät, man erblickt Jupiter und die anderen Götter. Merkur wird als Liebesbote zu Danae herabgeschickt, das erste Mal bestellt er seinen Auftrag zwischen Himmel und Erde schwebend, das zweite Mal senkt er sich ganz hernieder und überreicht Danae ein Sonett Jupiters — alles vergeblich, so daß sich Jupiter in einen goldenen Regen verwandelt herabläßt. Nach einer Pause stellt sich heraus, daß Danae schwanger ist, der Vater will sie ins Meer werfen lassen, aber Jupiter verwandelt sie in einen Stern, den man unter Musikbegleitung zum Himmel emporsteigen sieht. Dann wird auch dargestellt, wie Nymphen auf die Jagd ziehen und den neuen Stern bewundern, wie Hebe als Göttin der Unsterblichkeit herabsteigt und den Acrisio verjüngt, dessen Bart plötzlich abfällt, und wie zum Schluß Apollo mit seiner Lyra erscheint und eine Lobrede auf Lodovico Moro hält. Wenn der Dichter in der Widmung des Textes an eine Dame bemerkt, daß bei solchen Sachen das Auge ein besserer Richter sei als das Ohr, so ist er gewiß im Recht. Auch Galeotto del Carretto, der an den oberitalienischen Höfen als ein literarisch angehauchter vornehmer Herr eine gewisse Rolle spielte[1], hat in seinem Drama von der Hochzeit Psyches einen mythologisch-phantastischen Stoff gewählt, bei dessen Vorführung sich die Kunst der Renaissance in der glänzendsten und mannigfaltigsten Weise betätigen konnte, zumal da die Gestalten der Erzählung des Apulejus sich hier mit Hilfe des mittelalterlichen Inszenierungssystems in aller Breite entfalten können. Doch ist auch hier die Handlung nach klassizistischer Art in fünf Akte eingeteilt und außerdem mit Chorgesängen ausgestattet. Damit alles fröhlich ende, werden bei der Hochzeitsfeier die wiedererweckten Schwestern Psyches von Merkur herbeigeführt; den Schluß des letzten Aktes bildet ein Loblied der drei Grazien auf die Ehe. In dem Repertoire der Sienesischen Dichter aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts finden sich gleichfalls einzelne Stücke mythologisch-phantastischer Art. So hat Alticozzi

1) Vgl. über ihn Renier im Giornale 6, 231 ff., Manacorda in den Atti della R. Accademia delle scienze morali etc. di Torino ser. II tom. 49 S. 47 ff., der S. 96 als Entstehungszeit der Nozze di Psiche das Jahr 1502 vermutet.

in seiner Cinzia (gedruckt 1524) eine Nymphe vorgeführt, die von Diana getötet und wieder auferweckt wird; in seiner Pomona (gleichfalls 1524 gedruckt) behandelt er nach Ovid die Liebesgeschichte des Vertumnus und läßt unter den Bewerbern um Pomonas Gunst neben Pan, Priapus, Silvanus auch einen tölpelhaften Bauer auftreten. Von einem mythologischen Drama Sannazars, das in Neapel aufgeführt wurde, ist nur der Prolog sowie die Terzinen erhalten, mit denen Venus das Spiel eröffnet; sie sucht den flüchtigen Amor und warnt die anwesenden Damen vor ihm, also dieselbe Situation wie im *Ἔρως δραπέτης* des Moschos.[1]

Eine abgesonderte Stellung gebührt dem Timone, den Bojardo († 1494) dem Herzog Ercole I. von Ferrara zu Gefallen dichtete. Der Dichter des verliebten Roland verschmäht es, die Wirkung bloß in Ausstattungskünsten zu suchen. Von einem eigentlich dramatischen Interesse ist aber auch in seiner Dichtung nicht die Rede, sie ist, wie schon der Titel verrät, eine Bearbeitung des Lucianischen Dialogs und die Prosa des griechischen Spötters nimmt sich, von einem verwandten Geist in graziöse italienische Terzinen übertragen, ganz gut aus. Auf der oberen Bühne treten auch hier an die Stelle Gottes und seiner Heiligen die Gestalten des griechischen Olymp. Übrigens hat Bojardo auch manches von seinem eigenen hinzugetan. Nachdem der verarmte Timon durch Veranstaltung Jupiters in der einsamen Wildnis einen Goldschatz gefunden hat, eilen bei Lucian sogleich die Schmarotzer herbei, die von der neuen Wendung in Timons Glücksumständen gehört haben; bei Bojardo erscheint vorher noch Fama in eigener Person, die das große Ereignis verbreiten will, sich vorher aber in geistreich frivolem Geplauder an die Anwesenden wendet und den Damen versichert, sie könnten ganz beruhigt sein, denn von ihren galanten Geheimnissen werde sie nichts verraten. Bei einem der Schmeichler, die nacheinander erscheinen und mit Prügeln abgefertigt werden, erlaubt sich Bojardo den Anachronismus, ihn als einen heuch-

---

1) Nach der Handschrift (Magliab cl. VII, 342) herausg. v. Carducci, Strenna del giornale La Gioventù per 1864, Firenze 1863. Ohne Zweifel sollte die Vorstellung nicht bloß aus der Rede der Venus bestehen, die kürzer ist als der vorhergehende Prolog in Rimalmezzo, in welchem auf den im Hintergrund sichtbaren Wohnsitz der Venus hingewiesen wird. Der Ort der Aufführung ergibt sich aus den Worten:

A chi non piace udire — tal follie
Napoli ha tante vie — da passeggiare
Che potrà satisfare — a suo appetito.

lerischen und geldgierigen Bettelmönch darzustellen. Und während Lucians Dialog mit der Verjagung der Schmeichler schließt, hatte Bojardo den nicht gerade sehr glücklichen Gedanken, im fünften Akt noch eine weitere Begebenheit anzufügen, die mit der Haupthandlung nur in ganz losem Zusammenhang steht.[1]

Von geringerem Interesse als die mythologischen Festspiele sind die Dramen, in denen Stoffe aus der mittelalterlichen Sage und aus der Novellenliteratur vorgeführt werden. Solche Stoffe waren uns schon früher unter den Rappresentazionen begegnet und begegnen uns auch jetzt noch, so hat z. B. der gefeierte Verskünstler Bernardo Accolti, der „unico Aretino“ zur Feier einer Hochzeit in Siena 1494 in einer Komödie unter dem Titel Virginia die 39. Novelle Boccaccios in dem gangbaren Stil der florentiner Rappresentazione behandelt. Es ist die Geschichte der Giletta von Narbonne, des Weibes, das durch List und geduldiges Ausharren den Widerwillen des Gemahls überwindet.

Der Florentiner Araldo behandelt in seiner Ingratitudine[2] eine novellenartige Geschichte von zwei Freunden. Gualteri unterstützt den Uliverio in seiner Not, dann aber, als er selber in Not gerät, wird er von Uliverio, der als Höfling in die Dienste des Herzogs von Ferrara getreten ist, schmählich im Stich gelassen. Als jedoch das Blatt sich abermals wendet und Uliverio, vom Hofe des Herzogs fortgejagt, als Bettler umherirrt, nimmt ihn Gualteri, der inzwischen wieder zu Reichtum gelangt ist, freundlich auf. Das alles ist im ungeschicktesten Rappresentazionenstil vorgeführt, Uliverio bekennt in einem Monolog seine Schlechtigkeit; als der Sohn Gualteris ihn um eine Unterstützung für seinen Vater bittet, stellt er sich taub, doch bringt ihn der Jüngling durch eine List dazu, die Verstellung aufzugeben; er sagt, er habe Geld für ihn abzuliefern.

---

1) Es ist eine Variation der Geschichte von dem reichen Mann, der bei seinem Tode vorausgesehen hatte, daß sein leichtfertiger Sohn bald alles Geld verlieren werde und deshalb Vorkehrungen traf, daß ihm ein verborgener Schatz erst zugänglich sein sollte, nachdem er sich ausgetobt hatte. Feine Bemerkungen über Stil und Sprache des Timone finden sich in dem Aufsatz von Mazzoni in den Studj su M. M. Bojardo, Bologna 1894, S. 350ff., wonach auch Bojardo wahrscheinlich die Übersetzung des Dialogs von Aurispa benutzte. — Eine spätere Bearbeitung des Lucianischen Dialogs von Galeotto del Carretto (1498; herausgeg. von Minoglio, Turin 1878) hält sich mit sklavischer Treue an das Original, nur am Schluß ist eine moralisierende Ansprache ans Publikum beigefügt.

2) Auszug bei Palermo 2, 847ff.

Diesen Stücken kann auch noch die Comedia Floriana angereiht werden, die konfuse Liebesgeschichte eines Paares, das Amor auf der Bühne vor unseren Augen mit seinen Pfeilen trifft, das aber dann durch die Intrigen eines treulosen Dieners und eines verschmähten Liebhabers der Dame getrennt wird. Schließlich treffen sie sich in Neapel wieder, wo die Dame auch ihren Vater findet, dem sie als kleines Kind geraubt worden war, also ein Schluß wie in einer römischen Komödie. Im übrigen herrscht auch hier der Rappresentazionenstil; wo der Verfasser sich zu höherem Schwung erheben will, z. B. in einem Gebet Lizias an Amor, oder in einer Szene, wo sie verzweifelt mit aufgelöstem Haar auf die Bühne stürzt, wird er von lächerlicher Unbeholfenheit. Das Machwerk könnte unerwähnt bleiben, wenn es nicht eben wegen seiner Unbeholfenheit von manchen Literatoren fälschlich als eines der frühesten Erzeugnisse der italienischen Dramatik bezeichnet worden wäre.[1] Bemerkenswert ist es höchstens deshalb, weil es uns eines der ältesten Beispiele für die später so beliebte Dialektmischung darbietet; der verschmähte Liebhaber spricht bergamaskisch und die Diener ahmen diesen Dialekt spöttisch nach. Die Handlung hat wohl der Verfasser selber mit Benutzung bereitliegender Motive erfunden.

Das nämliche gilt vermutlich von einigen Sienesischen Dramen. Der Hufschmied Mariano in seiner Pietà d'Amore (gedr. 1518) schildert die romanhafte Liebesgeschichte eines Königssohnes, der als Diener verkleidet die Liebe der Tochter des Königs Pario gewinnt. Den Prolog spricht der Philosoph Heraklit; danach sollte man erwarten, daß es ein Stück zum Weinen geben werde. Und wirklich erteilt der böse König seinem Arzte den Befehl, die Liebenden zu vergiften, aber glücklicherweise bekommen sie nur einen betäubenden Trank, und nachdem sie erwacht sind, hat auch der Tyrann sich schon wieder beruhigt. Das komische Element ist auch hier durch einen Bauer vertreten, er erscheint zusammen mit einem lombardischen Maurer in einer Reihe von Szenen, die den Charakter von Zwischenspielen haben. In Marianos Vizio d'Amore, der sich einer großen Beliebtheit erfreute (neun Auflagen, die erste 1527), ist die Hauptperson eine Kokette namens Silvia, die, von der Mutter unterstützt, ihre Liebhaber gegeneinander aufhetzt, doch kommt der Betrug heraus, sie wird von den

1) Comedia Floriana, nuovamente impressa, in Florentia e diligentemente emendata per Bartolomeo de' Zanetti da Bressa, 1518. Ausführlicher Auszug bei Palermo S. 537 ff.; Proben einer Übersetzung ins Deutsche bei Klein IV, 537 ff.

beiden an einen Baum gebunden und den wilden Tieren überlassen. So muß sie denn mit einem Bauer vorlieb nehmen, der sie im Walde findet; ihre früheren Liebhaber heiraten jeder die Schwester des andern, beide Schwestern erscheinen als reine Jungfrauen Blumen pflückend auf der Szene. Ein Eremit erwirbt sich das Verdienst, alle diese Gegensätze ins gleiche zu bringen. Während hier manche Einzelteile an die pastorale Poesie erinnern, zeigen sich in Alticozzis Cinque disperati (gedr. 1524) Anklänge an die Moralitäten. Die „fünf Verzweifelten" sind im Leben gescheitert: ein ruinierter Spieler, ein unbeschäftigter Kriegsmann, ein Schiffbrüchiger, ein verschuldeter Dottore und einer, der sich über den Verlust seiner Frau nicht trösten kann. Sie wollen Einsiedler werden, aber der Teufel sucht sie von dem Entschluß abzubringen, indem er ihnen einen Geldbeutel auf den Weg wirft und es dann so einrichtet, daß ihnen der Kuppler Leazaro mit der puella Loretta begegnet.

Auch in Ferrara finden wir diese Gattung vertreten; die „comedia de Hipolito et de Lianora", die dort im Jahre 1491 zweimal bei Hofe dargestellt wurde, ist offenbar eine Dramatisierung einer Florentiner Novelle, die von Leone Battista Alberti verfaßt sein soll, und die von einem Jüngling berichtet, der im Hause seiner Geliebten ertappt wird, aber um deren Ehre zu retten, sich lieber als Dieb zum Tode verurteilen lassen will.[1] In welcher Form dieses verloren gegangene Stück abgefaßt war, können wir nicht mehr wissen; schwerlich verstand es der Dichter, die Situation zu einem so raffinierten szenischen Effekt zuzuspitzen, wie dies mit einer ähnlichen Situation Sardou in seinen „Bons villageois" gelungen ist. Im Karneval 1506 wurde auf Veranlassung der Herzogin Lucrezia Borgia eine „comedia de tre sorta de inamorati" von einem geistlichen Verfasser aufgeführt; worin unter andern auch Boccaccios Novelle vom Falken verwertet war, die später noch so viele Dichter, darunter Goethe, zur dramatischen Darstellung anreizte.[2] Auch der poetische Spaßmacher am Hofe Ercoles I., Antonio Cammelli, genannt Pistoja, hat sich einmal zur Dramatisierung des berühmtesten tragischen Novellenstoffs, der

1) Vgl. Gaspary 2, 297, d'Ancona 2, 131. Die Beliebtheit der Erzählung ergibt sich auch aus ihrer bildlichen Darstellung; vgl. Schubring, Cassoni (1915) S. 252. — Über ein vereinzeltes Beispiel der Dramatisierung einer solchen romantischen Florentiner Novelle in späterer Zeit (1546) vgl. d'Ancona 2, 167.

2) Vgl. den Bericht der Prosperi an Isabella Gonzaga im Giornale 20, 469; Luzio-Renier in der Nuova Antologia 118, 641.

Geschichte von Ghismonda und Guiscardo (Dec. IV, 1), emporgeschwungen. Er hat sein Werk, das 1499 in der Fastenzeit aufgeführt wurde, als Tragödie bezeichnet und nach der Hauptheldin Panfila benannt. Sie ist die Tochter eines Königs Demetrio von Theben; der Liebhaber Guiscardo ist zu einem Filostrato geworden. Offenbar wollte er, wie dies ja später die Tragiker des klassischen Stils noch öfter taten, dem Stoff durch die Verlegung auf klassischen Boden eine höhere Weihe geben, doch wäre es zu viel Ehre, wenn man ihn deshalb schon als Erneuerer der Tragödie in der Vulgärsprache bezeichnen wollte. Er bedient sich wie andere Dichter dieser Übergangszeit der undramatischen Terzinen, und in den tragischen Hauptszenen zwischen der Tochter und dem Vater, der ihren heimlichen Geliebten so grausam hatte hinmorden lassen, schließt er sich enge an die Worte Boccaccios an. Die pathetischen Situationen der Novelle sind an sich schon derart, daß nur ein klein wenig Übertreibung dazu gehört, um sie ins Burleske verfallen zu lassen, und dies ist in der Tat bei Pistoja mehrmals eingetreten[1], auch in der von ihm frei erfundenen Rolle des alten Tindaro, der aus Ärger über die Zurücksetzungen, die er am Hofe von seiten des Königs hatte erfahren müssen, den Liebeshandel der Königstochter mit dem unebenbürtigen Jüngling unterstützt. An den Stil der klassischen Tragödie erinnert es auch, wenn zu Beginn der Geist Senecas erscheint, der sich aber dann wie ein Prologsprecher in der Komödie mit der Wendung empfiehlt: „Ich muß jetzt gehen, denn dort kommt schon Demetrius mit seiner Tochter.“ Sonst finden wir wenig von den Eigentümlichkeiten des philosophischen Tragikers; die erbauliche Sentenz der Panfila: „Un buon amante val più d'un marito“ ist schwerlich ganz in dessen Sinne. In den Zwischenakten ertönen strophische Wechselgesänge des Chors mit Amor und den Parzen, nach dem zweiten Akt ein Gesang von vier Sirenen.

Drei Jahre nach Pistojas Panfila verfaßte Carretto seine Sofonisba (1502)[2], der gleichfalls schon die unverdiente Ehre zuteil

1) Wenn Gaspary 2, 217 den Verdacht äußert, Pistoja habe sich im stillen selbst über die tragische Liebesgeschichte lustig gemacht, so könnte man auch zur Begründung dieses Verdachts auf den Ton des Briefes hinweisen, mit welchem er die Sendung der Tragödie an Isabella von Este begleitet (abgedruckt bei d'Ancona 2, 375 f.). Daß Tindaros Ansichten über das Hofleben mit denen des Dichters übereinstimmen, hat Scipioni (Giornale 5, 244) bemerkt.

2) Gedruckt Venedig 1546 (Brera), das Entstehungsjahr ergibt sich aus der Widmung an die Markgräfin Isabella.

wurde, unter den Vorläufern der neueren Tragödie erwähnt zu werden. Dazu trug wohl der Umstand bei, daß sie mit der ersten neueren Tragödie klassischen Stils den Stoff, aber auch weiter nichts gemeinsam hat. Die Handlung umfaßt die historischen Ereignisse von mehreren Jahren und der Schauplatz wechselt fortwährend zwischen Spanien, Afrika und Italien. Es werden zwischen den Heerführern umständliche Verhandlungen geführt, die Boten wandern hin und her und berichten über Dinge, die uns schon bekannt sind, alles in Oktaven, im Chronikenstil schwerfällig vorwärts schreitend. Das Stück umfaßt 104 Seiten, erst auf der 58. erscheint Sofonisba und nun macht auch Scipio einen mißlungenen Versuch, sich über die bisherige trockene Tonart zu erheben.[1] Selbst als Sofonisba den Giftbecher nimmt, ist der Ausdruck trivial und nüchtern; sie verbreitet sich über das Thema: „Alle Menschen müssen sterben." Doch zeigt sich in manchen Einzelheiten, daß Carretto dem antiken Stoff auch in der Form ein antikisierendes Gepräge verleihen wollte; anstatt des Engels der Rappresentazionen spricht Melpomene den Prolog und fordert mit der gewöhnlichen humanistischen Überhebung die Unzufriedenen auf, sich wegzubegeben. Die Einteilung in Akte fehlt, doch ertönt von Zeit zu Zeit ein Chorgesang in lyrischen Strophen, der in den meisten Fällen mit unnötiger Weitschweifigkeit auf den weiteren Verlauf der Handlung vorbereitet; erst gegen Ende des Stücks werden die Chöre mit sentenziösem und lyrischem Inhalt häufiger, bis dann der Schlußchor in versi sciolti der Heldin die Unsterblichkeit verheißt.

Unbeholfene Anklänge an den tragischen Stil begegnen uns noch in zwei anderen Dramen, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstanden sind, in wechselnden Versmaßen, beide als Tragödien bezeichnet, das eine sicher, das andere vermutlich auf venezianischem Gebiet entstanden. Die eine Tragödie, von Jacopo da Legname verfaßt[2], enthält die Geschichte einer schönen

1) Donna gentil, l'acerbe tue parole
(Sasselo il cuor che nel mio petto chiudo)
Non pur me, ma arrestar potrieno il sole
E ben è in ver d'ogni pietade ignudo
Cui del tuo mal piangevole non duole
Si che hanno in me rotto il forte scudo
D'ogni ragion, chio vivone tra due
Nè so che dirmi alle parole tue.

2) Handschrift in der Marciana; Mitteilungen daraus in Cavassicos Rime ed. Cian e Salvioni CCLVIIff. (Scelta 246).

Dame, Aurora, die der junge Filippo vergeblich erst durch eine Kupplerin, dann durch eine Nachtmusik zu gewinnen sucht, bis er sich in der Verzweiflung ums Leben bringt, worauf dann Aurora nach einer langen Verzweiflungsrede an seinem Grabe stirbt. Die Zwischenakte sind durch farbenprächtige Intermedien ausgefüllt, wie sie in Ferrara bei den Komödienaufführungen Mode geworden waren, sie haben ohne Zweifel das meiste zum Erfolg der Tragödie beigetragen. In der Tragödie des Notturno Napoletano wird eine ähnliche Begebenheit vorgeführt.[1] Hier eröffnet die spröde Dame Chyreresis in echt tragischer Weise die Handlung mit der Erzählung eines unheilverkündenden Traums, deren überkünstliche Form (Terzinen mit Rimalmezzo) die dürftige Begabung des Dichters nur noch mehr hervortreten läßt. Der verliebte Jüngling ist hier noch erfinderischer in Mitteln, das Herz seiner Dame zu bestürmen; nachdem die Kupplerin unverrichteter Sache hat abziehen müssen, erscheint er als Kriegsmann und hofft durch die Waffentaten, die er inzwischen vollbracht hat, das Herz der Geliebten zu erobern, dann als Doktor, dann als Nekromant — alles vergeblich. Chyreresis verfolgt dafür mit ihren Liebesanträgen einen Rustico, der nichts von ihr wissen will. Nachdem nun aber der Jüngling von dieser perversen Neigung seiner Dame erfahren hat, entfernt er sich voll Ingrimm. Chyreresis ist tief beschämt, sie beschließt, sich selber den wilden Tieren vorzuwerfen und stellt sich in den Schlußworten den Hörern als warnendes Exempel vor. Die Kupplerin in diesem marionettenhaften Stück ist ebenso wie in Legnames Tragödie mit unverkennbarer Benutzung der spanischen Celestina gezeichnet, doch wußte Legname das Vorbild geschickter zu verwerten.

In allen diesen und ähnlichen Stücken herrschen die Reimverse und die mittelalterlichen Formen des Dramas, daneben finden sich Anklänge an den klassischen Stil; am deutlichsten treten diese Anklänge in Camellis Tragödie hervor, die eine vereinzelte Stellung einnimmt. Mehrere Dichter, wie Araldo und Alticozzi geben zu erkennen, daß sie selber nicht recht wissen, zu welcher Gattung ihre Stücke zu rechnen seien. In Ländern wie Spanien und England können dergleichen unbeholfene Versuche als Vorläufer

1) In dessen „Opere Artificiose“ (Vinegia 1544) Gaff. — In einem ähnlichen Stil wie diese Tragödien bewegt sich auch die Tragedia di Marco Guazzo, intitolada Discordia d'Amore (Venedig 1526) und vermutlich auch die von Mazzi erwähnte Tragödie Dispetti d'Amore von Francesco Fonsi.

des späteren romantischen Dramas ein gewisses Interesse beanspruchen, in Italien lag die weitere Entwicklung in der klassischen Richtung.

* * *

Die klassische Richtung war im 15. Jahrhundert im italienischen Drama noch kaum zum Ausdruck gekommen, doch wurde sie damals schon wirksam vorbereitet durch die Aufführung von italienischen Übersetzungen plautinischer Stücke. Hierfür wurde der Hof Ercoles I. in Ferrara (1471—1505) von vorbildlicher Bedeutung. Wie sein Vater Borso, so war auch er ein vielgepriesener Gönner der Humanisten, ohne selber eine gründlichere klassische Bildung zu besitzen. Dies zeigt sich schon bei dem ersten Zeugnisse für sein Interesse an der römischen Komödie, einem Brief Battista Guarinos vom 18. Februar 1479, aus welchem sich ergibt, daß der Herzog ihn mit einer Übersetzung des Plautus beauftragt hatte, und es scheint, daß Guarino damals seine Aufgabe gemäß der überlieferten alphabetischen Reihenfolge der Stücke bis zum Mercator einschließlich durchführte.[1] Guarino verteidigt sich gegen den Vorwurf, als gestatte er sich willkürliche Abweichungen; wenn er für die Bezeichnung von Putz- und Schmuckgegenständen gangbare Ausdrücke aus neuerer Zeit wähle, so sei das durchaus das richtige Verfahren, sonst werde die Übersetzung dunkel und unerfreulich, der Herzog werde, falls er sich die Worte von einem Sachverständigen erläutern lasse, seine Ansicht berechtigt finden.

Guarinos Übersetzung war wohl zunächst bloß für die Lektüre bestimmt. Erst 1486, nachdem das Land eine Reihe von schweren Jahren glücklich überstanden hatte, beginnt die glänzende Zeit der Ferrareser Plautusaufführungen, bei denen man, nach allem, was wir wissen, Texte in Terzinen und Oktaven zugrunde legte. Guarinos Übersetzung war vermutlich in Prosa verfaßt und wurde wohl öfter für die Herstellung der Spieltexte benutzt; sie ist offenbar gemeint, wenn Ercole 1496 in einem Brief an seinen Schwiegersohn Gianfrancesco von einem italienischen Plautus in Prosa spricht, dessen man sich zur Ergänzung der unvollständigen Rollenbücher bediente, und wenn Isabella von Este 1498 sich einige Komödien des Plautus in der Prosaversion ausbittet, weil diese für die Lektüre

1) Es handelt sich im Brief von der Aulularia. Doch erwartet Guarino die Befehle des Herzogs für „quella favola e le altre“ und sagt, er habe sich auch „per le passate“ nicht vom Urtext entfernt. Eine Woche nach diesem Brief übersandte Guarino den Curculio; vgl. Giornale 11, 177.

angenehmer sei. Wie sich zuerst der Plan einer Plautusaufführung beim Herzog entwickelte, ob er vielleicht durch die gleichzeitigen lateinischen Aufführungen der Pomponianer beeinflußt war, darüber ist nichts Näheres bekannt, jedenfalls ist Herzog Ercole der erste, der ein Drama aus dem klassischen Altertum im Gewand einer modernen Sprache auf die Bühne brachte. Die Aufführung einer „facezia di Plauto, che si chiamava il Menechino“ (Menaechmi) am 25. Januar 1486 war ein großes Ereignis, das von den Humanisten nach Gebühr gefeiert wurde. Battista Guarino bemerkt in einem Lobgedicht ausdrücklich, daß Ercole das Theater Latiums habe wiederaufleben lassen. Mit der Aufführung der Menächmen, auf die sich Codrus, gleichfalls in einem Lobgedicht auf Ercole bezieht (s. o. 1, 572), ist wohl diese erste gemeint; auch stimmen die Äußerungen des Codrus über die aus den umliegenden Städten herbeigeströmten Menschen durchaus zu dem, was die Chronisten erzählen.

Wo der Einfluß der Renaissance bis dahin auf der Bühne hervorgetreten war, hatte er sich mehr in der Entfaltung einer sinnenfälligen heitern Pracht, mehr von der künstlerischen als von der literarischen Seite gezeigt. Doch suchte man offenbar auch bei der ersten Aufführung der Menächmen durch Ausstattungskünste zu wirken. Es wurde im Schloßhof auf einer Bühne gespielt, auf der sich fünf Häuser mit Zinnen, jedes mit einem Fenster und einem Ausgang befanden; während in der letzten Szene der Plautinischen Komödie Menaechmus I. den Wunsch ausspricht, mit seinem Bruder die Stadt zu verlassen, kam hier ein Schiff mit Rudern und Segeln auf die Bühne, das die beiden Brüder aufnahm, ein aus den mittelalterlichen Mysterien bekannter Effekt. Im übrigen konnten bei der Aufführung eines Stückes mit Ortseinheit die Unterschiede zwischen der antiken und der mittelalterlichen Bühne nicht so sehr hervortreten, doch waren nach der Beschreibung der Häuser zu schließen die Darsteller nicht während der ganzen Vorstellung den Augen der Zuschauer sichtbar. Offenbar war alles sehr prächtig hergerichtet, die Kosten werden im Diario Ferrarese auf 1000 Dukaten veranschlagt. Der Text, nach dem gespielt wurde, ist offenbar derselbe, der sich in einer Estensischen Handschrift[1] erhalten hat. Er ist in Terzinen gedichtet, an einigen Stellen treten dafür Oktaven ein. Wir haben schon früher gesehen, welche hemmende Wirkung dieses Vers-

1) In Modena X*, 34.

maß bei seiner Verwendung für den dramatischen Dialog mit sich bringen muß, in einem plautinischen Luspiel zeigt sich das natürlich nur noch deutlicher. Der Übersetzer wird dazu verleitet, mit breiter Behaglichkeit den Text weiter auszuführen; ein besonderes Vergnügen macht ihm dies gelegentlich des Spaßes vom bösen Weibe am Schluß des Stückes. Gemäß der Ferrareser Tradition (s. o. 1, 576f.) wird das Stück durch Calliopius als Prologsprecher eröffnet, erst erzählt er die Vorgeschichte, dann erfahren wir von ihm, wie die beiden Zwillingsbrüder voneinander unterschieden werden könnten, der eine trage eine goldene, der andere eine weiße Feder auf dem Hut, doch teile er dieses Merkzeichen nur den Zuhörern zur Beachtung mit, die Personen auf der Bühne wüßten nichts davon.[1] Im folgenden Jahr (1487) ließ der Herzog bei den Festlichkeiten zur Feier der Vermählung seiner Tochter Lucrezia neben dem Cefalo des Correggio auch den Amphitruo des Plautus aufführen. Die Aufführung fand wieder im Hofe statt und wurde durch einen Regenguß unterbrochen. Man spielte offenbar nach der Übersetzung des Humanisten Pandolfo Collenuccio, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch bei den Aufführungen zugegen war. Auch bei ihm ist der sprachliche Ausdruck durch die Übertragung in die Form der Terzine sehr gedehnt und schleppend geworden. Im übrigen folgt er treu dem Original, in den Supposita hat er im wesentlichen den Gang der Handlung nach Hermolaus Barbarus festgehalten. Hier hat er sich zwar manche brauchbare Einzelheiten entgehen lassen, aber auch ein paar ganz gute Einfälle neu hinzugefügt, so wenn Amphitruo den verkappten Göttern gegenüber bei Jupiter und Merkur schwört, er werde sich rächen.[2] Der Schluß des Ganzen enthält noch am meisten selbständige Zutaten; als Jupiter verkündigt, welchen Ruhm das Haus

1) Dem entsprechend sagt auch Tito Strozzi in seiner poetischen Beschreibung der Ferrareser Menächmenaufführung von 1491, der Zuschauer hätte durch die Ähnlichkeit der Brüder getäuscht werden können „aurea discrimen ni tibi penna daret". Die goldene und die weiße Feder werden auch in dem Bericht der Mailänder Gesandten von 1491 erwähnt. Offenbar ist diese Art der Unterscheidung aus dem Amphitruo V, 144f. entlehnt. Die in der Sessorianischen Handschrift 413 erhaltene Übersetzung der Menächmen — gleichfalls in Oktaven und Terzinen, aus der im Giorn. stor. 23, 113ff. der Anfang mitgeteilt ist, stimmt mit der Estensischen nicht überein, offenbar sollte jedoch auch hier „Calliopio" und nicht „Calliope" den Prolog sprechen.

2) Die Anregung zu diesem Einfall erhielt er wohl durch V. 1067f. Unter den Stellen, die er sich entgehen ließ, befindet sich auch Supp. III, 11, worauf Molières geflügeltes Wort von dem Amphitryon où l'on dîne beruht.

des Amphitruo durch die Geburt des Herkules erlangen werde, gibt er zugleich eine lange Aufzählung von dessen künftigen Taten — das sollte wohl ein Kompliment für den gleichnamigen Herzog sein — Amphitruo ergibt sich nun mit sauersüßem Lächeln in sein Schicksal und meint, eine andere Gnadenbezeugung Jupiters wäre ihm doch lieber gewesen.

Die Menächmen und der Amphitruo wurden dann auch bei der Ankunft von Ercoles Schwiegertochter Anna Sforza im Karneval 1491 dargestellt und außerdem zum erstenmal ein Lustspiel des Terenz, die Andria. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch Näheres über die glänzende Ausstattung, vor allem über die Intermedien, die in den Zwischenakten vorgeführt wurden und von denen in den früheren Berichten noch nicht die Rede ist, die aber in der weiteren Entwicklung des italienischen Dramas eine große Rolle spielen. Bei diesen Intermedien wurde von jetzt an in noch höherem Grade, als dies bei den allegorischen höfischen Festspielen der Fall war, die Kunst der Dekorateure und Maschinenmeister, der Erfindungsreichtum in glänzenden und phantastischen Kostümen und kunstreich verschlungenen Tänzen entfaltet, auch Musik und Gesang wurden herangezogen, während das gesprochene Wort fast gänzlich zurücktrat. Dies zeigt sich schon in den Ferrareser Berichten von 1491; während der Humanist Tito Strozzi in seiner Beschreibung in lateinischen Versen auch auf den Inhalt der Komödien eingeht, legen die Mailänder Gesandten in dem Bericht an ihren Herzog das Hauptgewicht auf die Moriskentänze mit Fackeln und andere derartige Schaustellungen in den Zwischenakten. Im Mai 1493 wurden abermals die Menächmen aufgeführt, im Karneval 1499 zwei neue Komödien des Plautus: Trinummus und Poenulus, wohl auf Grund von Übersetzungen die Guarino inzwischen angefertigt hatte, und außerdem der Eunuchus des Terenz. Über diese Aufführungen sind die eingehenden Berichte erhalten, die Pencaro seiner Herrin Isabella Gonzaga nach Mantua sandte. Er verweilt noch ausschließlicher als die Mailänder Gesandten bei dem Drum und Dran, bei dem prächtig geschmückten amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerraum und vor allem bei den Intermedien. Da kamen einmal Männer, die ein prächtiges Mahl zubereiteten und von einem Bären überfallen wurden, ein anderes Mal stattlich gekleidete Jünglinge und schöne Jungfrauen, die nach einigem Zögern die Bewerbungen der Greise abwiesen, welche ihnen Gold darboten, und sich mit den Jünglingen im Tanzschritt entfernten, wieder ein anderes Mal erschien Fortuna,

die ein Trupp von Jünglingen vergeblich zu haschen suchte, während ein tölpelhafter Narr sie an den Haaren erwischte und fortschleppte. In einem der Intermedien, wo Nymphen und Jäger in einem Wald unter Hörnerklang allerlei wilde Tiere verfolgten, trug die Kosten des Spaßes ein Jägersmann, der sich als Betrunkener gebärdete und deutsch sprach. Besonders erregte es die Bewunderung Pencaros, daß bei allen drei Aufführungen samt Intermedien keine von den vielen prächtigen neuen Kleidungen zweimal gebraucht wurde. Die Zuschauer konnten sich davon persönlich überzeugen, denn vor Beginn der ersten Aufführung erschienen die Darsteller der drei Stücke in einem glänzenden Aufzug. Es waren 144 für die Intermedien und 133 für die Komödien, es müssen also damals schon, wie dies für spätere italienische Aufführungen ausdrücklich bezeugt ist, die Hauptdarsteller stets mit einem glänzenden Gefolge auf der Bühne erschienen sein. Diese Berichte hatten auf die theaterlustige Fürstin eine so verführerische Wirkung, daß sie sich noch im Februar an den Hof ihres Vaters nach Ferrara begab, wo ihr zu Ehren die drei Stücke abermals aufgeführt wurden.

In den folgenden Jahren wurde das Ferrareser Repertoire immer mehr erweitert; als 1501 Isabella wieder zum Karneval dort war, spielte man die Captivi, die Asinaria, den Mercator und außerdem wieder den Eunuchus und 1502 wurde eine große Hoffestlichkeit, die Vermählung des Thronfolgers Alfonso mit Lucrezia Borgia, mit Galavorstellungen fünf Plautinischer Lustspiele feierlich begangen: Epidicus, Bacchides, Miles gloriosus, Asinaria und Casina. Aber das scheint doch des Guten zu viel gewesen zu sein; die Briefe, in denen Isabella von Ferrara aus ihrem Gemahl über die Aufführungen berichtete, lassen deutlich eine gewisse Übersättigung erkennen und in den nächsten zwei Karnevals, bis zum Tode des Herzogs Ercole hören wir nichts mehr von Plautus. Unter Ercoles Nachfolger Alfons I. beginnt mit den ersten Lustspielen des Ariost eine neue Periode für das Ferrareser Theater und für das italienische Theater überhaupt.

Inzwischen hatte sich aber die in Ferrara aufgebrachte Mode auch nach den benachbarten Höfen und Städten Oberitaliens verbreitet. Der erste Fall, der hier zu erwähnen wäre, ist die Aufführung der Captivi, die Giovanni Galeazzo Sforza in Pavia 1493 zu Ehren des französischen Botschafters veranstaltete, doch könnte es sich hier sehr wohl auch um eine Vorstellung in lateinischer Sprache handeln. Wahrscheinlich kamen aber in demselben Jahr

einige italienische Plautusübersetzungen in Mailand zur Aufführung, wohin sich Ercole im August begab, um seine Tochter Beatrice und seinen Schwiegersohn Lodovico Moro zu besuchen; zum Zweck der Aufführung von Komödien hatte er zwanzig Jünglinge, u. a. den 19jährigen Ariost mitgenommen. Die Stürme der folgenden Jahre ließen das Bühnenwesen am Hofe Beatrices zu keiner so fröhlichen Entwicklung gedeihen wie am Hofe ihrer Schwester Isabella in Mantua. Ercole sandte dorthin im Februar 1496 auf Bitten von Isabellas Gemahl Gianfrancesco die Abschriften seiner Prosaübersetzungen der Captivi und des Mercator, und von den Captivi erfahren wir dann, daß sie noch im Karneval desselben Jahres mit großem Pomp aufgeführt wurden[1], offenbar in Prosa, denn zu einer Umarbeitung in Verse wäre kaum noch Zeit gewesen. In den folgenden Jahren wußte Isabella zum Zweck der Lektüre mehrere Komödien in der Prosafassung aus Ferrara zu erlangen, wo ihr Vater seinen Handschriftenschatz eifersüchtig hütete. Außerdem beauftragte sie 1498 ihren humanistischen Berater Lelio Cosmico[2] mit Bearbeitungen plautinischer Stücke, wie es scheint für Bühnenzwecke, und nach den Instruktionen, die sie ihm erteilte, legte sie auf natürliche und ungezwungene Sprechweise besonderen Wert. Während des Karnevals 1501 wurde zu Mantua in einem prächtigen Theatersaal gespielt, der mit Mantegnas Darstellungen vom Triumph Cäsars geschmückt war; man gab unter andern den Poenulus und die Adelphi des Terenz.[3] Auch der lebenslustige und kunstfreundliche Prälat Lodovico Gonzaga, der Oheim des Markgrafen, hat in diesen Jahren auf seinem Sitze zu Gazzuolo theatralische Aufführungen veranstaltet[4]; die erhaltenen urkundlichen Nachrichten aus dem Jahre 1501 lassen erkennen, daß damals bei ihm ebenso wie in Ferrara und Mantua die Plautusliebhaberei auf der Höhe stand. Er bemüht sich gleichfalls um die schwer erreichbaren Guarinoschen Übersetzungen; ferner bestellt er eine Übertragung der Aulularia in Terzinen bei dem gelehrten Astronomen Paride Ceresari; mit einer ebensolchen Übertragung der Asinaria beauftragt er einen Ordensgeistlichen, den Prior von S. Stefano, womit offenbar das Kloster der theater-

1) Vgl. die bei d'Ancona 2, 369f. abgedruckten Briefe.

2) Über ihn vgl. den Aufsatz von V. Rossi im Giornale 13, 101ff.

3) Die für 1502 in Mantua geplanten Schüleraufführungen (Menächmi, Trinummus, Pseudolus) fanden, wenn sie überhaupt zustande kamen, wohl in lateinischer Sprache statt.

4) Ausführlich handelt hierüber U. Rossi im Giornale 13, 305ff.

lustigen Augustiner in Venedig (s. o. S. 14) gemeint ist. Und während er mit dem Markgrafen Gianfrancesco in erbitterter Feindschaft lebte, brachte ihn seine Plautusliebhaberei mit der liebenswürdigen Markgräfin in Verbindung; diese erbat sich von ihm Übersetzungen des Curculio und der Aulularia. In Venedig und Rom hat, wie es scheint, der Lucchese Francesco de' Nobili die Aufführungen römischer Komödien in italienischer Sprache in Mode gebracht, diesem Umstand verdankt er auch seinen aus Terenz entlehnten Schauspielernamen Cherea. Das erste Stück, dessen Aufführung in Venedig beglaubigt wird, sind wiederum die Menächmen (Januar 1508); aus einem Druckprivileg vom September dieses Jahres ergibt sich, daß damals noch zahlreiche andere römische Lustspiele sich auf Chereas Repertoire befanden, darunter solche, die uns bis jetzt noch nicht begegnet sind, wie Truculentus, Stichus und Persa.[1] Mehrere dieser Stücke begegnen uns dann in den folgenden Jahren in den Aufzeichnungen Sanutos, der über die Vorstellungen bei Festlichkeiten in vornehmen venezianischen Häusern berichtet; neben der Gesellschaft Chereas haben sich noch eine ganze Reihe von anderen, adeligen und bürgerlichen, an diesen Kunstübungen beteiligt; 1516 wurden in dem erwähnten St. Stephanskloster von jungen Leuten aus dem Bürgerstand mehrere Komödien des Plautus und Terenz „con versi vulgar" dargestellt. Und auch in kleineren Städten hat sich die neue Mode der klassischen Lustspielaufführungen verbreitet.[2]

Ein Teil dieser für die Aufführung bestimmten Übersetzungen ist in Drucken oder Handschriften erhalten; soweit sie mir bekannt sind, bewegen sie sich meist in denselben Bahnen wie die in Ferrara aufgeführten Übersetzungen der Menächmen und des Amphitruo.[3] Im Prolog lassen sich mitunter die Übersetzer etwas

1) Über Cherea vgl. Rossi, Calmo S. XV f., über seine schauspielerischen Erfolge in Rom Rodocanachi, Rome au Temps de Jules II etc. (1912) S. 168 f.; die Notizen über sein Repertoire nach Tessiers Ausgabe des Privilegs im Giornale degli eruditi e curiosi 1, 790. Außer Plautinischen Stücken sind noch erwähnt: „Quatro Egloge", „El buphone", „La vita de Joseph" (vermutlich von Collenuccio), „Tragedia de Demetrio Re" (von Pistoja); „El Mago" ist wohl der Poenulus. Auch vgl. über das Repertoire der Venezianischen Schauspielergesellschaften Venturi im Nuovo archivio Veneto 17, 219 ff.

2) Über eine Plautusaufführung in Treviso 1518 berichtet Sanuto (vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance, 1^8, 378), über eine ebensolche in Recanati 1510, bei welcher die Juden die Kosten tragen mußten, vgl. Cian in der Rivista storica 8. 753.

3) Mit großem Selbstbewußtsein hat Bellincioni in einem öfters zitierten Vers (Scelta 160, 24) den Wert der selbständigen Komödiendichtung gegenüber

freier gehen, sie begrüßen die Zuschauer, preisen den alten Dichter und den Nutzen seiner Werke; bei der Ferrareser Aufführung des Eunuchus 1501 wurde nach dem Bericht Isabellas auch noch zum Schluß ein moralisches „capitoleto“ angefügt. Durch Selbständigkeit bemerkenswert ist der Übersetzer Girolamo Berardo aus Ferrara. Zwar bietet er in seiner Mostellaria bloß eine breite Paraphrase des Urtextes, aber in seiner Casina hat er mit der Vorlage frei geschaltet. Die Anordnung der Eröffnungsszenen ist bei ihm eine völlig andere, vor allem aber erscheint bei ihm neben dem gefoppten alten Kurmacher auch der Sohn auf der Bühne, dem der Alte seine Geliebte abfangen möchte, und außerdem die Geliebte selbst; daß die Geliebte sich als freigebornes Mädchen herausstellt und mit dem Jüngling vermählt wird, ist bei Plautus bloß mit kurzen Worten im Epilog bemerkt, während Berardo aus diesen flüchtigen Andeutungen eine neue Schlußszene gestaltet. Damit hat er sich der Art des modernen Lustspiels mehr genähert als selbst Machiavelli, der, wie wir sehen werden, in seiner Bearbeitung der Casina ebenso wie Plautus das Mädchen nicht auftreten läßt.[1] Von Cosmicos Übersetzungen ist leider nichts erhalten, nach seinen brieflichen Äußerungen betrachtete er es als Aufgabe des Übersetzers, der Vorlage auch durch Änderung der Orts- und Eigennamen ein neues Gepräge zu geben, er ging also offenbar in der Modernisierung noch bedeutend weiter als Guarino.

Die zahlreichen und ausführlichen Berichte dieser Zeit geben so gut wie gar keine nähere Auskunft darüber, welchen Eindruck diese Dichtungen und ihre Darstellung bei den Zuschauern hervorriefen. Doch können wir erkennen, daß die Menächmen und der Amphitruo sehr beliebt waren und daß das Verwechslungsmotiv den Zuschauern ganz besondere Freude bereitete. Ein Mantuaner Berichterstatter bezeichnet 1502 den Pseudolus als das schönste Stück. Von Terenzischen Lustspielen steht das leichtfertigste und ausgelassenste, der Eunuchus, im Vordergrund; Isabella sagt, es befinde sich zwar manches darin, worüber man erröten müsse, aber er sei doch „molto dilectevole“. Geringeren Beifall hatten offenbar die Komödien mit mehr statarischem Charakter und moralischem Raisonnement, Cosmico sagt 1498 von einer ungenannten Komödie dieser Art (Captivi?) „che per essere solamente morale,

den Ferrareser Plautus- und Terenzbearbeitungen hervorgehoben. — Über Ariosts Terenzübersetzungen s. u. S. 219.

1) Eine ausführliche Vergleichung von Berardos Casina mit dem Original bei Reinhardstöttner S. 369ff.

non ha parte molto dilectevole“ und der Trinummus wird nach der Mantuaner Aufführung von 1502 als „non tanto piacevole quanto morale“ bezeichnet. Es verrät sich also jetzt schon die Geschmacksrichtung, gegen welche später die italienischen Terenzianer vergeblich ankämpften.

* * *

Die römischen Lustspiele waren schon längst in Übersetzungen an den oberitalienischen Höfen eingebürgert, ehe man versuchte, etwas Ähnliches in italienischer Sprache neu hervorzubringen. Zuerst finden wir einzelne Spuren, daß Elemente des römischen Lustspiels in die bereits vorhandenen Formen des italienischen Renaissancedramas eindrangen. So verfaßte Gaspare Visconti, einer der Dichter am Hofe des Lodovico Moro, eine Komödie Pasitea in fünf Akten mit elf Personen. Wir haben da zu Anfang eine ganz plautinische Situation[1]: ein verliebter Alter Crisalo, der der Pasitea, der Geliebten seines Sohnes Dioneo, den Hof macht und von dem Sohne bestohlen wird; dann lenkt die Handlung in das romantisch-novellistische Fahrwasser: die jungen Liebenden töten sich, und schließlich wendet der Dichter alles wieder zum Guten, indem er Apollo erscheinen läßt, der mit einer wunderbaren Salbe die Toten wieder auferweckt; dieser Effekt ist schon aus den mythologischen und pastoralen Dramen bekannt.

Ein ähnliches Gemisch zeigt sich in einer Komödie des Araldo, der ebenso wie früher Accolti einen Boccaccioschen Novellenstoff in Form einer Komödie in Oktaven bearbeitete. Es ist dies eine Begebenheit, die Boccaccio nach einer Lokaltradition von Faenza (V. 5) erzählt: zwei Jünglinge lieben ein junges Mädchen; ohne voneinander zu wissen, beredet der eine den Diener, der andere die Magd, ihn in Abwesenheit des Pflegevaters des Mädchens heimlich ins Haus zu lassen; da sie so zu gleicher Zeit ins Haus eindringen wollen, entsteht ein Tumult und sie werden verhaftet. Aber nun zeigt sich, daß der eine von ihnen ein Bruder des Mädchens ist und der andere kann sie heimführen. Araldo hat hier im Gegensatz zu seiner Ingratitudine sich dem antiken Lustspiel zu nähern gesucht. Er hat die auftretenden Personen mit Namen wie Fedria, Panfilo, Geta usw. ausgestattet und die komische Figur eines Kochs nach plautinischer Art eingefügt. Dennoch

1) Wie bereits Renier mit Recht bemerkt hat, der im Arch. storico lombardo 13, 561 Mitteilungen über dies Stück nach der Handschrift gibt.

haben wir uns die Vaterstadt des Dichters als Schauplatz zu denken, er nennt selber sein Stück mehr florentinisch als griechisch.[1]

Auch der später als Historiker berühmt gewordene Jacopo Nardi hat in jungen Jahren einen ähnlichen Versuch mit der Dramatisierung einer Novelle Boccaccios gewagt. Seine „Amicizia", die nach einer darin enthaltenen Anspielung auf die Herrschaft Soderinis in die Zeit zwischen 1503 und 1512 fallen muß[2], beruht auf Boccaccios berühmter Freundschaftsnovelle von Tito und Gisippo (Dec. X. 8). Hier war schon im Original die Begebenheit in das Altertum verlegt und Nardi hat das altertümliche Kolorit dadurch erhöht, daß er noch die Figuren eines Parasiten und eines Kochs hinzudichtete. Diese Zutaten wurden von Alessio Lapaccino durch ein Epigramm belohnt, welches besagt, Plautus und Nardi seien ein Beispiel für die Richtigkeit der Lehre von der Seelenwanderung. Zwar bringt es die Begebenheit mit sich, daß zwischen dem zweiten und dritten Akt die Handlung von Athen nach Rom übertragen werden muß, doch hat sich Nardi abgesehen davon um möglichste Konzentration bemüht. Im Prolog äußert er in launiger Weise seine Zweifel darüber, zu welcher Gattung wohl die Komödie gehören möge, sie sei weder Palliata noch Togata, am besten könne man sie wohl als eine zerlumpte (lacerata) bezeichnen. Gelungener ist ein zweiter Versuch Nardis in diesem Stil, die „due felici rivali", auf Grund der Boccaccioschen Novelle, die auch Araldo dramatisiert hatte. Hier ist die Begebenheit noch weit entschiedener im Stil des antiken Lustspiels behandelt, die Szene ist Athen zur Zeit des Zuges des Xerxes, die durchtriebenen Sklaven treten mehr in den Vordergrund der Handlung; die Magd, die den einen Liebhaber begünstigt, ist ein trinklustiges altes Weib wie ihre Kollegin im plautinischen Curculio. Die Handschrift ist nicht vollständig erhalten; sie bricht ab, wie gerade im vierten Akt die beiden Liebhaber mit ihren Begleitern vor dem Hause auftreten; der eine hat einen Miles gloriosus bei sich, und es war hier wohl eine ähnliche komische Kampfszene wie im Eunuchus beabsichtigt. Besondere Erwähnung verdient die Szene, wo die Magd und der Sklave jeder im Interesse des von ihm begünstigten Liebhabers an der Türe spionieren und ein-

1) Non grecizza, anzi florentinizza, vgl. Plautus Men. 8. Von den Stücken Araldos und Nardis gibt Palermo 2, 475ff., 506ff., 523ff. Auszüge.

2) Vgl. Gaspary 2, 217, dessen Ausführungen wohl mehr Beifall verdienen, als diejenigen Ciampolinis, der (S. 16f.) die Aufführung in die Zeit der Anwesenheit Leos X. in Florenz 1515 verlegen möchte.

ander nicht trauen; hier ist ein Motiv, das schon in Boccaccios Novelle angedeutet war, mit sehr guter dramatischer Wirkung herausgearbeitet. Den Prolog, in der Form der Frottola, spricht die allegorische Gestalt der Impromptidune (Zudringlichkeit), ein abenteuerliches Geschöpf mit Flügeln, die dem Autor mit Gewalt das Stück weggenommen hat; aus den Anspielungen in diesem Prolog ergibt sich das Jahr 1513 als die Zeit der ersten Aufführung.[1]

Um dieselbe Zeit hat Eufrosino Bononi, Professor des Griechischen am Florentiner Studio pubblico eine Komödie gedichtet, die gleichfalls im alten Athen spielt, er wollte damit seine Huldigung zur Wiederaufrichtung der mediceischen Herrschaft darbringen; der erste Karneval nach diesem Ereignis wurde ja von der siegreichen Partei besonders festlich begangen. Seine „Comedia de Justitia" ist im wesentlichen eine Nachahmung des Aristophanischen Plutus: ein in unverschuldetes Unglück geratener Athener, der mit Hilfe der Götter aus seiner bedrängten Lage befreit wird.[2]

Auch der Florentiner Staatsmann und Geschichtsschreiber Donato Giannotti (1492—1573) hat damals in seinen Jugendjahren, ähnlich wie Nardi einen Stoff aus der Schwankliteratur ins griechische Altertum übertragen. Die Geschichte, die seiner Komödie Milesia zugrunde liegt, stammt aus dem Pantschatantra[3]: ein eifersüchtiger Ehemann stellt sich blind, um seine junge Frau ungestört überwachen zu können; er entdeckt dann auch richtig, daß sie mit einem Jüngling, der sich in seinem Hause als Diener verdungen hat, in den denkbar intimsten Beziehungen steht. Die Handlung ist nach Theben verlegt, die auftretenden Personen tragen Namen wie Critone, Nicerato, Lidia, Sofronia, der Jüngling wird unterstützt von einem verschmitzten Sklaven und einem gefräßigen Parasiten. Auch ist noch eine Nebenhandlung eingeschoben: der Bruder des verliebten Jünglings hat gleichfalls ein Liebesverhältnis und zwar mit einem Mädchen, dessen gute Herkunft sich in der üblichen Weise in einer Erkennungsszene herausstellt. Durch diese Nebenhandlung wurde es möglich die Geschichte, die sonst gerade für eine Farce gereicht hätte, zur Länge eines regelrechten Lustspiels auszuspinnen. Dafür hat aber Giannotti den entscheidenden Augenblick, wo der vermeintliche Blinde das Liebespaar ertappt,

1) Wie Ferrajoli in seiner Ausgabe der „due felici rivali" (per nozze 1901) nachgewiesen hat; vgl. Pintor im Giornale 41, 123.

2) Vgl. die Mitteilungen nach der Handschrift von Pintor in der Raccolta per nozze Scherillo-Negri (1904) S. 393ff.

3) s. u. Buch VIII die Besprechung des 69. Fastnachtspiels des Hans Sachs.

hinter die Szene verlegt; Hans Sachs, der die Begebenheit im Stil der Farce vorführt, hat aus dieser Situation eine sehr wirkungsvolle derbkomische Szene gewonnen. Das Argumento zu Anfang wird — offenbar in Nachahmung der Aulularia — von einem Hausgott (dio familiare) gesprochen.

In einem ähnlichen Stil bewegt sich die Commedia in versi, die sich in einer Niederschrift von Machiavellis Hand erhalten hat und schon wiederholt in Machiavellis Werke aufgenommen wurde; in Wirklichkeit ist sie von Lorenzo di Pier Filippo Strozzi verfaßt.[1] Auch hier sind manche Einzelheiten der römischen Lustspieltechnik nachgebildet und es wird ausdrücklich bemerkt, daß die Handlung zu Rom in der heidnischen Zeit spielt. Doch ist das altertümliche Kolorit ebenso oberflächlich aufgetragen, wie in den meisten der vorerwähnten Spiele. Die Hauptpersonen sind zwei Römer, Camillo, der Gemahl der Panfila, und Catillo, der Gemahl der Virginia; der Leichtfuß Camillo fängt einen Liebeshandel mit Virginia an, die von ihrem eifersüchtigen Gatten Catillo streng behütet wird; doch kommt der Liebeshandel dadurch ans Licht, daß die altersschwache Kupplerin Apollonia die Namen verwechselt und einen Liebesbrief Catillos anstatt zur Gattin Camillos zu Catillos eigener Gattin bringt. Die Verwirrung wird auf die einfachste Weise dadurch gelöst, daß auf den Vorschlag des alten Onkels Cremete beide Männer sich scheiden lassen und dann ihre Frauen wecheln. Schon ehe man den wirklichen Verfasser kannte, wurde mehrmals die Ansicht laut, daß ein solches Stück Machiavellis nicht würdig sei. In der Tat ist die Handlung in diesem Fall ganz besonders dürftig und mit kindischer Unbeholfenheit durchgeführt, doch zeigen einzelne hübsche Witzworte den Verfasser als einen weit begabteren Mann, als man nach dem Aufbau der Handlung vermuten sollte. Solche Worte begegnen uns namentlich in den spöttischen Apartes, mit denen der Parasit Saturio die Reden seines verliebten Patrons und der alten Kupplerin begleitet.

Überhaupt konnte es nicht ausbleiben, daß diese hochbegabten Florentiner auch in ihren Komödien etwas von ihrem Geist verrieten, und indem sie die Kunstform des römischen Lustspiels durch Motive aus der Novellenliteratur neu belebten, schlugen sie schon die Bahnen ein, auf denen sich das italienische Lustspiel noch lange bewegte.[2] Wenn sie trotzdem in der Geschichte des

1) Vgl. Ferrieri im Giornale 39, 105 f.

2) Hier sei auch noch kurz auf zwei gereimte Komödien hingewiesen, die in ähnlichem Stil wie die erwähnten Florentiner gehalten sind, obgleich sie

italienischen Lustspiels keine bedeutendere Stellung einnehmen, so hat dies vor allem in der gewählten Versform — zumeist Terzinen und Oktaven, seinen Grund. Namentlich bei Giannotti läßt sich deutlich erkennen, wie er durch die Terzinen teils eingeengt, teils zu Weitläufigkeiten verführt wird. Einzelne pointierte Wendungen erhalten freilich durch den Reim einen besonderen Nachdruck. In der Commedia in versi herrscht eine große Mannigfaltigkeit der Versformen; zum Teil besteht sie aus Oktaven, in denen die ersten sechs Zeilen reimlos und bloß die beiden letzten gereimt sind. Einzelne Szenen z. B. II, 3 bestehen ganz aus reimlosen Endecasillabi; es ist das vermutlich der erste Fall, daß diese Versart im dramatischen Dialog verwendet wurde.[1]

Alle diese Florentiner Komödien würden wir jedoch mit Freuden hingeben, wenn uns dafür ein Entwurf Machiavellis im Stile der Aristophanischen Komödie erhalten wäre, der auf Veranlassung des Marcello Virgilio entstand, und viele von den Bürgern, die im Jahre 1504 lebten, unter erdichteten Namen herunterriß und mißhandelte. Der Entwurf führte den Titel „le maschere“ und Machiavelli soll darin die Wolken und andere Komödien des Aristophanes nachgeahmt haben. Giuliano de' Ricci, dem wir diese Mitteilungen verdanken[2], hatte Bruchstücke vor Augen, die er jedoch wegen der unleserlichen Schrift nicht kopierte; er macht nur die allgemeine Bemerkung, daß Machiavelli geistliche und weltliche Würdenträger rücksichtslos angreife und alles auf natürliche und zufällige Ursachen zurückführe. Wenn wir von dem Plutus absehn, der als Moralität eine gesonderte Stellung einnimmt, so haben wir hier den einzigen Fall, daß ein Dichter des Zeitalters der Renaissance durch die Komödien des Aristophanes zu einer Neuschöpfung begeistert worden wäre: Machiavelli als Aristophanes von Florenz! Es hätte sich wohl verlohnt, daß Giuliano de' Ricci

---

aus einer Zeit stammen, da bereits ein neuer Stil eingebürgert war. Der Verfasser, Lelio Manfredi, der als Literat und Astrolog mit dem Mantuaner Hof in Verbindung stand, widmete diese Komödien König Franz I. von Frankreich. Die eine spielt in Athen, die andere in Tarent; in letzterer ist die Intrige zum Teil aus dem Eunuchus entlehnt. Über beide Komödien vgl. Flamini, Studj di stor. lett., Livorno 1895, S. 246f.

1) Ein Chorgesang in reimlosen Endecasillabi findet sich am Schluß von Carrettos Sofonisba, Inhaltsangaben in dem gleichen Versmaß vor den Komödien Nardis.

2) Über Giuliano de' Ricci vgl. Villari I, 492. Vermutlich wußte auch Jovius von dieser Komödie Machiavellis; er sagt im Dialogus (bei Tiraboschi 7, 2467): lepidissime lusit ad effigiem comoediae veteris Aristophanem imitatus.

seine Augen etwas angestrengt hätte, um der Nachwelt dieses Schauspiel zu bereiten.

Vergleichen wir diese Komödien mit dem Typus der italienischen Renaissancekomödie, wie er sich bald darauf ausbildete, so finden wir neben gemeinsamen Zügen doch auch manche augenfällige Unterschiede. An dem antiken Schauplatz der Handlung haben die Späteren mit Recht nicht mehr festgehalten, sie ließen das Lustspiel sich vom Hintergrund der zeitgenössischen Verhältnisse abheben. Ferner sind die Oktaven und Terzinen für die Komödien dieser Übergangszeit charakteristisch[1], sie sind noch weit weniger für dramatische Wirkungen geeignet, als die kurzen französischen und deutschen Reimzeilen, und auch hier haben die späteren Lustspieldichter mit Recht einen Wandel eintreten lassen, indem sie die Prosa oder die reimlosen Verse bevorzugten. Diese Änderung sowie überhaupt der Ruhm der Begründung des neueren italienischen Lustspiels wird gewöhnlich Ariost zugeschrieben, doch können uns einzelne Versuche von Prosalustspielen aus der Zeit vor Ariostos Erstlingswerk 1508 aufs neue bestätigen, wie sehr das Bestreben nach Begründung eines neuen Stils der Komödie damals in der Luft lag.

Die Entstehungszeit von Galeotto del Carrettos Prosakomödie „I sei contenti“ läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Im Druck erschien sie 1542, also erst elf Jahre nach des Verfassers Tode, doch ist sie vermutlich ebenso wie seine übrigen Dramen in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. In ihrer grotesken Haltung und in der obszönen Schlußwendung erinnert sie an die lateinischen Komödien der früheren Humanisten, mit denen sie auch die Prosaform gemein hat, die bekanntlich den früheren Humanisten als die charakteristische Form der römischen Komödie galt.[2] Der Diener Gratiuolo liebt seine Herrin Julia,

1) Unter den früheren Florentiner Komödien, die im Stil Boninis und Araldos gehalten sind, ist nur eine einzige, im übrigen sehr unbedeutende, die anonyme Commedia dell' Adulazione in Prosa verfaßt, herausg. v. Pintor in den Miscellanea Mazzoni (1907) Bd. I. Die Hauptperson ist hier ein Parasit Ligurio, der einen König Tiburtio umschmeichelt, die redlichen Ratgeber aus seiner Gunst verdrängt und ihm eine üppige „nimpha“ zuführt, doch wird er schließlich entlarvt und fortgejagt. Durch den Namen des Parasiten, der offenbar aus Machiavellis Mandragola stammt (s. u.), ist ein Anhaltspunkt für die Entstehungszeit gegeben.

2) Die folgenden Mitteilungen nach dem einzigen bekannten Exemplar in der Bologneser Universitätsbibliothek. Auf Grund dieses Exemplars hat auch Gaidano das Stück besprochen (Giornale 29, 368ff.) und für die Geschichte von

deren Dienerin Brunetta das ihrige dazu beiträgt, daß seine Liebeswerbungen erhört werden; Julias Gatte Mastallone liebt Cristina, er kommt gleichfalls ans Ziel seiner Wünsche und zwar mit Hilfe des Parasiten Stoppino, der seinerseits in die schlaue Dienerin Brunetta verliebt ist. Nun entdeckt Julia, auf welchen Schleichwegen ihr Gemahl wandelt; sie spielt ihm gegenüber die sittlich Entrüstete und treibt ihn zu dem wunderlichen Entschluß, sich durch eine chirurgische Operation zu allen weiteren Sünden unfähig zu machen. Schon erscheint der Barbier Bertuccio, um die Operation zu vollziehen, da bekommt doch Julia Reue, sie „will lieber einen schlechten Hahn als einen guten Kapaun“ und erklärt sich bereit, das Verhältnis ihres Mannes mit der Maitresse nachsichtig zu dulden, wenn dieser ihr nur gestattet, sich ihres Gratiuolo zu erfreuen. Natürlich werden dann auch der Liebe des Parasiten zur Dienerin keine Hindernisse in den Weg gelegt, und so kann die Komödie mit Recht den Titel „die sechs Zufriedenen“ führen, alle sind wie der Dichter sagt „von demselben Pech besudelt“. Von solchen treffenden Wendungen ist das Stück von Anfang bis zu Ende durchzogen, vor allem die Szenen, wo die Magd und der Parasit auftreten; es entfaltet sich schon in diesem mutmaßlich ersten Versuch eines Prosalustspiels in einer neuern Sprache der muntere und lebendige Dialog, durch den das italienische Lustspiel für die ganze weitere Entwicklung von vorbildlicher Bedeutung wurde. Ebenso wie die Späteren, so hat offenbar schon Carretto manches aus dem bereitliegenden Vorrat von prägnanten volkstümlichen Redensarten entlehnt, z. B. non ardisce a mangiare per non cacare; die Wortwitze, z. B. daß Julia ihren Namen mit Recht führe, weil sie ihrem Geliebten ebenso heiß mache wie der Monat Juli — sind ihm weit weniger gelungen. Der Schauplatz ist ebenso wie in Carrettos Trauerspiel Sofonisba nach mittelalterlicher Art gedacht, die Handlung spielt teils auf der Straße, teils im Zimmer.

Die erste bestimmt datierbare italienische Prosakomödie ist der Formicone des Publio Filippo aus Mantua, die Dramatisierung einer Begebenheit, die Apulejus im neunten Buche des goldnen Esels (cap. 17—21) erzählt. Ein Mann geht auf Reisen und vertraut seine Frau der Obhut des Dieners, der jedoch ein heimliches Liebesverhältnis der Frau begünstigt. Nun kommt aber der

---

der gegenseitigen Duldsamkeit der Eheleute auf ähnliche Begebenheiten aus der italienischen Novellenliteratur hingewiesen.

Mann unerwartet zur denkbar ungünstigsten Stunde nach Hause zurück, der Liebhaber muß so eilig wie möglich fliehen, mit Zurücklassung seiner Sandalen, die der Mann auch richtig vorfindet und daran erkennt, wie schlecht der Diener seines Amtes als Tugendwächter gewaltet hat. Er läßt ihn fesseln und führt ihn weg, um ihn abzustrafen, doch rettet der Liebhaber sich selber, den Diener und die Geliebte durch eine klug ausgesonnene List, indem er auf den Gefesselten losstürzt und ihn mit Schmähungen überhäuft, weil er ihm gestern im Bade die Sandalen gestohlen habe. Und daraufhin gibt sich auch der leichtgläubige Ehemann zufrieden. Publio Filippo dramatisierte also eine Geschichte, die ganz im Charakter der mittelalterlichen Schwänke gehalten ist, dabei aber durch ihre Herkunft aus einem Literaturwerke des Altertums eine höhere Weihe besaß; er behielt denn auch den antiken Schauplatz bei, hat aber zur Abrundung und Ausfüllung der Handlung manche hergebrachten Figuren und Motive des römischen Lustspiels geschickt benutzt. Polyphila ist bei ihm nicht die Frau, sondern die Konkubine des Kaufmanns Barbaro, ihren Geliebten Philetero hatte sie schon früher, ehe sie von ihrer Mutter an Barbaro verschachert wurde. Sie tritt indes nur in der ersten Szene auf und gebärdet sich sehr kläglich, als Barbaro von ihr Abschied nimmt. Der Diener — dessen griechischer Name Myrmex mit Formicone übersetzt wird — zeigt sich anfangs als strenger Tugendrichter und hat eine groteske Zank- und Schimpfszene mit einer Comare, die seine Herrin zu besuchen kommt, die er aber durchaus vorher untersuchen will, ob sie nicht ein verkappter Compare sei. Erst im zweiten Akt wird er für die Interessen des Liebhabers gewonnen und zwar durch eine neu eingefügte Figur, den Parasiten Lycopino; der unverhofft zurückkehrende Barbaro ist von zwei Sklaven begleitet, die an Geta und Birria in der Elegienkomödie erinnern (s. o. 1, 21f.). Im Prolog stellt der Verfasser sich vor als einen schüchternen jugendlichen Anfänger, aber das lebendig und lustig geschriebene Stück läßt es bedauern, daß er es bei diesem ersten Versuch bewenden ließ. Jedenfalls hat es an Beifall nicht gefehlt; wenn die Markgräfin Isabella 1503 aus Mantua an ihren Gemahl schreibt, sie habe einer Einladung der Schüler Folge geleistet, die eine Komödie aus dem Apulejus spielten, und daß diese Komödie würdig sei, mit glänzenderer Ausstattung in einem großen Saal dargestellt zu werden, so sind wir berechtigt an Filippos Stück zu denken und zwar um so mehr, da dieses Stück tatsächlich drei Jahre später,

1506 in Mantua mit großer Pracht aufgeführt wurde. Dann sind noch im weiteren Verlauf des Jahrhunderts eine ganze Reihe von Aufführungen und eine überraschend große Zahl von Drucken nachweisbar.[1]

Nun erst haben wir uns zu dem dramatischen Erstlingswerk des Ariost zu wenden[2], zu der Prosafassung der Cassaria, die im Karneval 1508 am Ferrareser Hof aufgeführt wurde. Neben Ariost waren von dem Herzog Alfons und dem Kardinal Hippolyt auch andere Hofdichter zur Verherrlichung des Festes herangezogen worden: Ercole Pio, Antonio dell' Organo, Tebaldeo; der Berichterstatter Prosperi bezeichnet ihre Stücke mit dem nicht immer im strengen Wortsinn gebrauchten Ausdruck „Eklogen" und rühmt die des Organo wegen ihrer Heiterkeit, die des Tebaldeo wegen des eleganten Versbaues, über alle andern rühmt er jedoch die Komödie des Ariost. Wenn Ariost in der Cassaria sich der Prosaform bediente und den Schauplatz in das Altertum verlegte, so hat er damit nichts Neues geleistet, auch einzelne Motive aus den Komödien des Altertums waren schon von seinen Vorgängern übernommen worden, dagegen hat keiner vor ihm es verstanden, mit solchem Geschick die entlehnten Motive zu einem neuen Bild zusammenzufügen. Zwei Jünglinge lieben zwei Mädchen; diese befinden sich in den Händen eines spitzbübischen Kupplers, der wie im Pseudolus seine eigene Schlechtigkeit zynisch bekennt. Auf den Rat eines verschmitzten Sklaven suchen die Jünglinge den Kuppler zu prellen und der Mädchen dadurch habhaft zu werden, daß auf ihren Antrieb ein Mann in exotischer Verkleidung sie vom Kuppler erwirbt und diesem als Entgelt einen Gegenstand hinterläßt, der ihm nicht gehört und der dann vom rechtmäßigen Besitzer reklamiert wird — also wie im Poenulus und im Persa;

1) Die urkundlichen Nachrichten sind abgedruckt bei d'Ancona II 388, 390. Merkwürdig ist es, daß Isabella zur ersten Aufführung ihren dreijährigen Sohn Federigo mitnahm, weshalb ihr der Markgraf seine Mißbilligung kundgab. Für die Ausstattung der zweiten Aufführung gab der Markgraf auch „Triumfi" her, offenbar einige von den Bildern Mantegnas und seiner Schüler, die schon 1501 zur Ausschmückung des Schauplatzes verwendet worden waren. — Allein zwischen 1524 und 37 lassen sich sieben Ausgaben des Formicone nachweisen, doch gab es sicher noch mehr, vgl. Stiefel i. d. Zeitschr. f. rom. Philol. 17, 588.

2) Von der verloren gegangenen „Favola di Tisbe in volgare", die Ariost nach älteren Berichten (vgl. Baruffaldi, Vita di L. A. 1807 S. 58) als Knabe dichtete und mit seinen Geschwistern aufführte, kann hier abgesehen werden; sie war wohl in ähnlichem Stil gehalten, wie die oben erwähnten mythologischen Dramen.

der Gegenstand, ein Kasten mit wertvollem Inhalt hat dem Stück nach plautinischem Muster seinen Namen — Cassaria — gegeben. Die Durchführung des verwickelten Intrigenspiels ist nur dadurch möglich, daß der Vater des einen Jünglings sich auf Reisen befindet, doch kommt er, da alles im besten Gange ist auf einmal unerwartet zurück, — wie z. B. die Väter im Phormio und in der Mostellaria; der verschmitzte Sklave wird genötigt, im Handumdrehen den ganzen Schlachtplan zu ändern, aber so klug er sich anstellt, scheitert er doch; er wird von den Lorarii ergriffen und gefesselt; schließlich wendet sich dann alles zum guten. Dabei enthält das Stück doch auch manche neu erfundene und geistreich durchgeführte Situationen; vortrefflich ist dargestellt, wie der alte Crisobolo unerwartet bei Nacht mit Fackeln vor seinem Hause erscheint und der Sklave Volpino ihn auf seine ungeduldigen Fragen mit nichtssagenden Antworten hinhält, wie dann aus dem Hause der vermummte Trappola gezogen wird, dessen sich Volpino zu seinem betrügerischen Manöver bedient hatte; in seiner Angst weiß Trappola dem Alten zunächst nichts zu antworten, doch Volpino kommt ihm mit dem genialen Auskunftsmittel zu Hilfe, daß er dem Alten zuruft, der Mensch da sei stumm. Trappola findet sich sogleich in die neu geschaffene Situation, doch da der Alte ihn binden und vor Gericht führen lassen will, bekommt er Angst und fällt aus der Rolle. Wenn außer diesen Intrigen Volpinos im fünften Akt auch noch die weit weniger anziehenden und spannenden des andern Sklaven Fulcio vorgeführt werden, so zeigt sich darin ein jugendlicher Mangel im richtigen Maßhalten. Der Alte wird durchaus nicht als ein verächtlicher Dummkopf geschildert; in der Szene, wo er dem Sohne sein leichtfertiges Betragen vorhält, erhebt er sich zu einem höheren Ton. Die Mädchen, um die sich die ganze Intrige dreht, erscheinen nur einmal im ersten Akt in einer längeren Szene, die den Einfluß der entsprechenden Szene im Poenulus deutlich verrät; sie flehen die Jünglinge an, für ihre Befreiung zu wirken und klagen, daß sie sonst der Kuppler jedem beliebigen für vier bis sechs Quattrini preisgeben würde. Der Ort der Handlung ist Mytilene und dementsprechend sind auch die sonstigen im Stück erwähnten Örtlichkeiten benannt. Im übrigen ist es interessant zu sehen, wie bei allem Bestreben, die Lokalfarbe rein zu erhalten, sich doch einzelne Anachronismen eingeschlichen haben; mit einer gewissen Absichtlichkeit fällt Ariost aus der Rolle, wenn er den Kuppler in einem Monolog über die jungen Herren klagen läßt, die vornehm tun, aber dann kein Geld

haben, um ihm seine Ware zu bezahlen, die alles für die Kleider ausgeben und wie die Schildkröte ihr ganzes Hab und Gut mit sich herumtragen; in der zweiten Bearbeitung ist die Anspielung auf Ferrareser Verhältnisse noch deutlicher hervorgekehrt.

Die Prosaform hat Ariost offenbar gewählt, weil sie den Eindruck der römischen Komödiensprache immerhin besser wiedergibt, als dies die Reimverse vermögen; aus demselben Grund hat er vermutlich um diese Zeit die Andria und den Eunuchus für das Ferrareser Theater in Prosa übersetzt.[1] Im Prolog bewegt er sich in Terzinen, in denen er ähnlich wie Terenz im Andriaprolog den Ton des bescheidnen Anfängers anschlägt[2]; er weist auf die Schwierigkeit hin, in der barbarischen Vulgärsprache etwas dem römischen Lustspiel Ähnliches hervorzubringen, doch betont er auch, daß bei ihm lustige Sachen vorkommen, die sich noch bei keinem Griechen oder Lateiner finden. Und er konnte auch mit dem Erfolg zufrieden sein. Der Mantuaner Hofbeamte Prosperi meint, es seien so viele schlaue Intrigen und überraschende Zwischenfälle und schöne Sittenlehren im Stück, daß in denen des Terenz nicht halb so viele vorkämen; ganz im Gegensatz zu andern Hofberichterstattern geht er auch auf den Inhalt ein und erwähnt von den Zwischenspielen nur eine Moresca von betrunkenen Köchen, die mit Stöcken auf Kochtöpfen den Takt zum Tanze schlugen.

Im folgenden Jahre 1509 trat Ariost wieder mit einer neuen Prosakomödie hervor: I Suppositi (Die Untergeschobenen). Hier hat er zum erstenmal den Ton des Lustspiels getroffen, der alsdann von den meisten späteren Dichtern festgehalten wurde; es ist ein Intrigenstück nach antiker Art, das sich jedoch vom Hintergrund der gleichzeitigen italienischen Verhältnisse abhebt. Ein Jüngling, der des Studiums wegen nach Ferrara kommt, verliebt

1) Aus den Worten des Chronisten Paolo da Legnago (d'Ancona 2, 395) ergibt sich bloß, daß Komödien des Terenz, von Ariost übersetzt, 1509 in Ferrara aufgeführt wurden; daß Ariost die Andria und den Eunuchus in Prosa übertrug, berichtet Giraldi Cinthio (Didone S. 133); wenn Giraldi außerdem berichtet, Ariost habe diese Form gewählt, weil für die Ausarbeitung in Versen die Zeit nicht reichte, so sagt er das vielleicht als grundsätzlicher Gegner der Prosa in der Komödie. Zweifelhaft muß es scheinen, ob Ariosts (geb. 1474) Übersetzungen der beiden Komödien mit den bereits 1491 und 1499 aufgeführten Übersetzungen identisch sind, ferner ob Ariost auch den Phormio bearbeitete, der 1509 nach Prosperis Bericht in Ferrara mit neuem Anfang und neuem Schluß aufgeführt wurde. Über eine Übersetzung des Phormio in Terzinen, die nach Mazzonis Vermutung von Ariost herrühren soll, vgl. Giornale 48, 270.

2) Vgl. Campanini S. 55.

sich unmittelbar nach seiner Ankunft auf den ersten Blick in die Tochter des dortigen Bürgers Damonio, und um sich ihr nähern zu können, verdingt er sich als Diener im Hause ihres Vaters, während sein eigener Diener sich für den Herrn ausgibt und den Studien obliegt. Mit Hilfe der Amme gerät nun bald der vermeintliche Diener mit dem Mädchen in ein heimliches Liebesverhältnis, doch droht ihrem Glück dadurch ein Ende, daß der reiche alte Doktor juris Cleandro sich um das Mädchen bewirbt und der habgierige alte Damonio seiner Bewerbung geneigt ist. Um die Schließung der Ehe hintanzuhalten, soll nun der als Student auftretende wirkliche Diener sich um das Mädchen bewerben und dem alten Damonio noch vorteilhaftere Bedingungen machen, als dies der Doktor Cleandro schon getan hatte. Und um dieser Bewerbung noch mehr Nachdruck zu verleihen, läßt ein Fremdling sich bereit finden, sich für den Vater des Bewerbers auszugeben. Doch wird auch in diesem Stück die Intrige, während sie gerade im besten Gang ist, durch plötzlich eingetretene Zwischenfälle über den Haufen geworfen; der alte Damonio entdeckt das heimliche Liebesverhältnis seiner Tochter, außerdem kommt unerwartet der wirkliche Vater des Liebhabers und ist höchlich empört, einen andern Menschen vorzufinden, der sich für ihn ausgibt. Natürlich wird schließlich alles ins Gleiche gebracht, die Liebenden werden ehelich verbunden, der alte Doktor entdeckt in dem Diener des Jünglings seinen verloren geglaubten Sohn, der ihm bei der Eroberung von Otranto durch die Türken geraubt worden war, und kann infolge dieses unerwarteten häuslichen Glücks um so eher auf seine Heiratspläne verzichten.

Im Prolog rechtfertigt sich Ariost, weil er das Motiv von dem Liebhaber, der sich als Sklave ins Haus schleicht, aus dem Eunuchus des Terenz und das Motiv von dem Rollentausch zwischen Herr und Diener aus den Captivi des Plautus entlehnt habe[1]; wie so manche spätere Lustspieldichter dies in ihren Prologen taten, so nimmt auch er für sich das Recht in Anspruch, die römischen Komiker ebenso nachzuahmen wie diese die Griechen nachgeahmt hatten. Aber mit Recht nennt er seine Entlehnungen so bescheiden, daß Plautus und Terenz sie ihm gewiß nicht verübeln würden. Manche von den Eigentümlichkeiten, die er aus Plautus und Terenz entlehnt und zum Teil schon in seinem Erstlingswerk verwertet hatte, kehren von da an sehr häufig im italienischen Lustspiel wieder, so die

1) Daß auch außerdem noch einzelne komische Einfälle in dem Suppositi aus den Alten entlehnt sind, hat Marpillero im Giornale 31, 291 ff. nachgewiesen.

betrügerische Verkleidung und die unerwartete Heimkehr und vor allem die Wiedererkennung des verloren geglaubten Kindes. Auch die Manier, das Mädchen nur als Objekt der Intrige zu behandeln und im Hintergrund zu lassen, haben die italienischen Lustspieldichter beibehalten. Vor allem aber zeigt sich in den Suppositi ein Mißstand, der in den späteren italienischen Intrigenkomödien immer wiederkehrt, daß nämlich im Grunde genommen gar keine schwierige Situation vorhanden ist, zu deren Lösung eine so verwickelte Intrige nötig wäre; wenn der Jüngling gleich von vornherein sich offen um das Mädchen beworben hätte, dann hätte er es auch gewiß als Sohn eines reichen Vaters gleich von vornherein bekommen.

Wenn in der Cassaria die Jünglinge sich durch die Beihilfe des listigen Sklaven in den Besitz ihrer Mädchen setzen, ohne daß weiter von einer Heirat die Rede ist, so ist das derselbe Hergang wie in mehreren Lustspielen des Plautus; in den Suppositi hat Ariost nach einer Gepflogenheit, die in den Lustspielen des Terenz und auch in einigen des Plautus herrscht, mit einer Heirat geschlossen, und das ist dann für das moderne Lustspiel die Regel geblieben. Doch verliert dieser Schluß bei den Suppositi und bei sehr vielen späteren italienischen Lustspielen etwas von seinem moralischen Charakter dadurch, daß schon eine vollzogene Tatsache vorliegt, die den Eltern keinen andern Ausweg übrig läßt. Wenn in Ariosts Lustspiel der zu überwindende Widerstand von einem verliebten Alten ausgeht, so kann auch dafür an manche Vorbilder bei den römischen Komikern erinnert werden, doch ist gerade diese Figur bei Ariost ganz vortrefflich herausgearbeitet und am reichlichsten mit Lokalkolorit ausgestattet, und die komischen Alten bleiben noch für lange Zeit die gelungensten Figuren des italienischen Lustspiels. Auch ist es ein häufig wiederkehrender Vorgang, daß der Alte, wenn er in die rührenden Schlußerkennungsszenen verwickelt wird, etwas aus seiner Rolle heraustritt und sich dem Pathetischen nähert. Die Figur des lächerlichen Dottore war übrigens schon in der italienischen Novelle vorgebildet, und noch einen andern Zug seiner Komödie, daß nämlich der Liebhaber sich als Diener im Hause seiner Geliebten aufhält, hätte Ariost dort finden können.[1] Die Bereicherung der antiken Komödienmotive durch heimische Novellenmotive bleibt von nun an ein charakteristischer Grundzug des italienischen Lustspiels.

1) Boccaccio, Dec. V, 7 u. VII, 7; vgl. Marpillero a. a. O.

Ariost schrieb diese beiden Lustspiele im 34. und 35. Lebensjahre, als Nebenarbeiten in der Epoche der reichsten Entfaltung seines Geistes, während der Wunderbau des Orlando Furioso entstand. Doch mußte in den dramatischen Dichtungen etwas wegfallen, was den Hauptreiz der sonstigen Werke Ariosts ausmacht: wir sehen hier zwischen der mannigfaltig verschlungenen Handlung nicht den Dichter selber mit seiner Heiterkeit und ironischen Lebensweisheit hervorblicken. Nur an einigen Stellen der Prologe[1], die er selber vorzutragen pflegte, glauben wir ihn heute noch unmittelbar zu hören; die anmutigen Terzinen des Cassariaprologs gemahnen uns an den Ton seiner Satiren.

Der Prosadialog in den Komödien Carrettos, Filippos und Ariostos verdient um so mehr Beachtung, da bei allen drei Dichtern das Florentinische nicht eigentlich ihre Muttersprache war. Machiavelli hat nicht lange nach der ersten Aufführung der Suppositi in seinem Discorso intorno alla lingua (1514) darauf hingewiesen, wie schwierig es für einen Nicht-Toskaner sein müsse, den komischen Dialog richtig zu handhaben, denn wenn er anstatt der charakteristisch toskanischen komischen Worte und Redewendungen solche aus seiner eigenen Heimat anwenden wolle, so müsse das innerhalb der toskanischen Rede wirken, wie Flicken auf einem Kleide, wenn er aber auf solche Redensarten ganz verzichte, so gehe ein Hauptreiz der Komödie verloren. Zum Beweise führt er die Suppositi an „von einem aus dem Geschlecht der Ariosti in Ferrara", eine anmutige Komödie in zierlichem und wohl geordnetem Stil mit wohlverschlungenem und noch besser gelöstem Knoten, aber ohne diese witzigen Zutaten, denn die Ferrareser Redensarten hätten ihm nicht gefallen und die Florentiner seien ihm unbekannt gewesen. In der Tat hat auch Ariost die frische Natürlichkeit des Florentiner Lustspieldialogs niemals erreicht; seine Stärke beruht mehr in den geistreich pointierten Einzelheiten; in den Suppositi, wo die Handlung in Ferrara spielt, konnte er natürlich um so leichter gelegentliche satirische Anspielungen, z. B. gegen die Zollplackerei u. a. einflechten.

Von Ariost wenden wir uns zu Bernardo Bibbiena. Als vertrauter Ratgeber des Papstes und Vorkämpfer für dessen Interessen in dem großen politischen Intrigenspiel der Zeit, als kunst-

1) Über Ariosts Prologe vgl. die Monographie von Campanini (Bologna 1891); S. 68 ein geistvoller Versuch, den in Prosa überlieferten Prolog der Suppositi in der ursprünglichen Versform herzustellen.

liebender Prälat und Auftraggeber Raphaels, als Teilnehmer an den Gesprächen in Castigliones Cortegiano, endlich als Mitbegründer eines neuen Stils in der Komödie ist er eine der charakteristischsten Erscheinungen des Zeitalters Leos X. Die erste Aufführung seiner Calandria fand im Karneval 1513 in Urbino statt, also auf dem Schauplatz der Gespräche des Cortegiano, in denen er seine Ansichten über Witz und Scherz entwickelt. Nach dem heiteren und liebenswürdigen Prolog gewinnen wir durchaus den Eindruck, daß italienische Komödien nach antikem Muster für die Zuschauer noch den Reiz der Neuheit hatten. Der Verfasser rechtfertigt den Gebrauch der Prosa als der natürlichen Ausdrucksweise des familiären Gesprächs, preist mit warmen Worten die geliebte Muttersprache, die er anstatt der lateinischen gewählt habe, und verteidigt sich launig gegen den Vorwurf, als habe er Plautus bestohlen, denn dieser werde ja nichts vom Diebstahl merken, da sein ganzer früherer Reichtum ihm doch verbleibe.[1]

In der Tat hat Bibbiena manches aus Plautus entlehnt. Die Handlung des Stücks dreht sich darum, daß ein Bruder und eine

1) Ich kann mich nicht zu der Annahme entschließen, daß dieser in den Ausgaben befindliche Prolog nicht von Bibbiena, sondern von Castiglione herrühre, der allerdings schreibt (Del Lungo S. 366), daß der Prolog Bibbienas „venne molto tardi, nè chi l'avea a recitare si confidava impararlo, ne fu recitato un mio, il quale piaceva assai a costoro." Der Prolog, den Del Lungo S. 374—78 nach der Handschrift mitteilt, kann unmöglich der von Bibbiena für die erste Aufführung in Urbino bestimmte, aber zu spät angekommene sein; er ist offenbar aus Anlaß einer Lustspielaufführung in Florenz gedichtet, denn es wird ausdrücklich von Florenz als „questa città", wo die Zuschauer vereinigt sind, gesprochen; ebensowenig paßt es zur Aufführung in Urbino, daß ein Ser Giuliano genannt wird, in dessen Hause die Aufführung stattfand. Auch geht aus Del Lungos Mitteilungen gar nicht hervor, woher er weiß, daß die Handschrift von Bibbiena herrührt, ferner findet sich im Prolog kein Hinweis auf die Calandria. Es ist ein komischer Monolog, der auch zu jedem andern Stück passen würde, der Vortragende erzählt, wie er mit Hilfe eines unsichtbar machenden Rings eine ganze Reihe von Damen bei der Toilette belauschte. Dann macht er den Zuschauerinnen das oft vorkommende Kompliment, es schade nichts, wenn die Komödie schlecht sei, die Herren würden ja jedenfalls den schönen Anblick der Damen haben. Dagegen stimmt der handschriftliche Prolog, wie bereits Del Lungo bemerkt hat, mit dem gedruckten darin überein, daß die Zuschauer in beiden mit einer ähnlichen Wendung zum aufmerksamen Zuhören aufgefordert werden, in der Handschrift: „spalancate bene il buco dell' orecchio vostro" in den Drucken: „aprendo ben ciascuno il buco dell' orecchio", was jedoch selbstverständlich für die Autorschaft Bibbienas nichts beweist. — Durch die Bemerkungen des Prologs über die Prosa ist wohl die von Jovius in den Elogia vertretene irrtümliche Meinung entstanden, als sei Bibbiena der erste Verfasser einer Prosakomödie.

Schwester, die sich täuschend ähnlich sehn, durch Kriegsereignisse voneinander getrennt werden. Beide kommen dann nach Rom, ohne voneinander zu wissen, das Mädchen trägt seiner Sicherheit wegen Mannskleider, der Jüngling Weiberkleider, um sich seiner Geliebten Fulvia, der Gattin des dummen Calandro nähern zu können; es ergeben sich die tollsten Verwechslungen, bis sich alles in Wohlgefallen auflöst und sich auch für jedes der beiden Zwillingsgeschwister eine passende Heirat findet. Man hat schon öfter daran erinnert, daß hier das Grundmotiv der in jener Zeit beliebtesten plautinischen Komödie, der Menächmen, die Ähnlichkeit zweier Geschwister verwertet ist. Auch anderes erinnert an Plautus, z. B. wenn im ersten Akt ganz wie in den Bacchides der Jüngling wegen seiner Liebesabenteuer von seinem Erzieher ausgescholten wird. Aber neben solchen Entlehnungen aus der römischen Komödie tritt der Zusammenhang mit der überlieferten Novellen- und Schwankliteratur bei Bibbiena weit entschiedener hervor als bei Ariost. Die Frau, die ihren Mann hintergeht, ist eine charakteristische Gestalt dieser Literatur. So finden wir z. B. bei Bibbiena die schon früher dramatisch verwertete Situation, daß die Frau, die ihren Liebesabenteuern nachgeht, mit dem Mann zusammentrifft, der gleichfalls auf Abwegen wandelt, und daß sie sich nun so stellt, als habe sie nur die Absicht, den Missetäter zu ertappen.[1] Und als sie endlich mit dem Jüngling erwischt und ihre Verwandten als Zeugen herbeigeholt werden, gelingt es unterdessen die Schwester an die Stelle des Jünglings zu schieben, so daß die Zusammenkunft ein ganz harmloses Ansehen bekommt; einer ähnlichen List bedient sich ja auch die Ehebrecherin in Boccaccios Decamerone VII, 8. Die gewagten Situationen, die dadurch entstehen, daß ein Jüngling mit seiner Zwillingsschwester verwechselt wird, scheinen gleichfalls auf einem traditionellen Motiv zu beruhen, das um dieselbe Zeit Ariost im Orlando furioso (C. 25) in der Episode von Ricciardetto und Fiordispina verwertete. Dagegen ist es, soviel ich weiß, ein origineller Einfall Bibbienas, daß der Jüngling, der als Mädchen verkleidet zur Frau schleicht, vom Ehemann bemerkt wird und daß dieser sich in ihn verliebt, ein Einfall, den sich später Louvet in seinem Faublas aneignete. Anklänge an Boccaccio finden sich übrigens nicht nur in den komischen Szenen, sondern namentlich auch in den Monologen, in denen die

1) Vgl. z. B. das Nürnberger Fastnachtspiel vom Domherrn und der Kupplerin (Nr. 37).

Sehnsucht, die Leidenschaft und der Schmerz der Liebe sich in künstlich verschlungenen und kadenzierten Perioden ausspricht.[1]

Mit besonderem Behagen schilderte Bibbiena die Gestalt des betrogenen Ehemanns, des Einfaltspinsels Calandro, bei dessen Vorführung er die ganze Fülle des übermütigen und schadenfrohen Florentiner Witzes entfaltet. Hier versteht er trotz einem modernen Pariser Possendichter die tollsten komischen Situationen sich so überstürzen zu lassen, daß der in Lachen aufgelöste Zuschauer gar nicht zu Atem kommt und gar keine Zeit hat, über die Wahrscheinlichkeit des Zusammenhangs oder über die sittliche Berechtigung des Vorgeführten nachzudenken, und letzterer Gesichtspunkt kommt um so weniger in Betracht, da ja der betrogene Calandro selber ein alter Sünder ist, der es nicht besser verdient. Den Höhepunkt bildet die Reihe von Szenen, wo Fessenio, der schlaue Diener des jungen Lidio, sich dem Calandro, um ihn mit guter Art beiseite zu schaffen, als Vermittler bei seinen Liebesabenteuern anbietet, wie er ihm einredet, er könne ihn mit einem Zauberwort für einige Zeit tot machen, in einem Kasten zu seiner Geliebten bringen und dann wieder zum Leben erwecken, wie er ihn dann wirklich in einen Kasten steckt, wie die Zollbeamten den Kasten untersuchen und wie Calandro als Leichnam aus der Rolle fällt.[2] Die höheren literarischen Prätentionen treten bei Bibbiena gänzlich zurück, er hat die anspruchslose frische Lachlust eines mittelalterlichen Farcendichters, aber indem er die Handlung nach antikem Muster zu einem fünfaktigen Lustspiel ausdehnte und mannigfaltiger verwickelte, indem er für die rastlos vorwärts eilenden possenhaften Begebenheiten die zwanglose Prosaform wählte, wurde er der eigentliche Schöpfer des schwankartigen Lustspiels, das alle Wandlungen des Geschmacks überdauernd noch heute seine Lebenskraft bewährt.

So erzielte denn auch die Calandria sogleich bei der ersten prunkvoll ausgestatteten Aufführung einen glänzenden Erfolg, der sich bei den Wiederholungen in andern italienischen Städten bewährte. Bibbiena war noch im Jahr der ersten Aufführung (September 1513) Kardinal geworden, aber wie er bei dieser Gelegenheit an Castiglione schreibt, noch ganz der alte fröhliche Kumpan

1) Am eingehendsten wurde der Zusammenhang der Calandria mit dem Decamerone von Wendriner i. d. Festschrift für A. Tobler (Halle 1895) S. 168ff. dargestellt.

2) Etwas Ähnliches in Poggios Facetie „Mortuus loquens".

geblieben[1], und so veranstaltete er im Oktober 1514 eine zweite glänzende Aufführung in Rom in Gegenwart des Papstes und der Markgräfin Isabella von Mantua.[2] Und nach einer Reihe von weiteren Festaufführungen wurde durch die Calandria der Ruhm des italienischen Theaters auch nach dem Ausland verbreitet, als die florentinische Kolonie in Lyon sie 1548 bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs Heinrichs II. und Katharinas von Medici, gleichfalls mit glänzender Ausstattung und rauschendem Beifall darstellen ließ.

Neben Ariost und Bibbiena wird Machiavelli als Dritter unter den Begründern des neuen italienischen Lustspiels genannt. Seine Mandragola, verfaßt zwischen 1514 und 1519, ist an genialer Kraft den Komödien Ariosts und Bibbienas weit überlegen, und als Spiegelbild der Zeit, sowie als charakteristische Äußerung des Machiavellischen Geistes im höchsten Grade merkwürdig, steht jedoch eben wegen dieser Vorzüge in der Geschichte der Gattung vereinzelt da und hat auf die weitere Entwicklung keinen nennenswerten Einfluß ausgeübt. Vor allem tritt bei Machiavelli das Vorbild des antiken Lustspiels gänzlich zurück; es zeigt sich eigentlich nur in der Einteilung in fünf Akte mit vorangehendem Prolog und Schlußkompliment an die Zuschauer, sowie in der Art, wie er die Personen auf dem herkömmlichen Schauplatz, der Straße vor den Häusern auf- und abtreten läßt. Außerdem nur noch in ein paar Einzelheiten, z. B. darin, daß die Schwiegermutter des Hauptheldeu eine Namensschwester der Terenzischen Schwiegermutter Sostrata ist, und daß der Intrigant des Stückes als Parasit bezeichnet wird; wiewohl seine Gefräßigkeit im Stück selber keine Rolle spielt, führt er doch wie so viele Parasiten der römischen Komödie einen auf diese Eigenschaft bezüglichen Namen: Ligurio. Und vielleicht ist es auch eine Nachwirkung der antiken Technik des Dramas, wenn Machiavelli den Charakter des Fra Timoteo beim ersten Auftreten mit Hilfe einer Art persona protatica entwickelt. Dagegen zeigt bei ihm die Führung der Handlung noch weniger Verwandtschaft mit der antiken Manier als selbst bei Bibbiena, der uns doch eine mannigfach verwickelte Begebenheit mit mannigfach widerstreitenden Interessen, mit Wiedererkennungen

1) Io sono quel medesimo bel Bernardo che vi sapete. Castiglione Lettere I, Padova 1769, S. 175 zitiert bei Del Lungo, Florentia S. 366.

2) Zur Chronologie der Aufführungen vgl. Luzio-Renier, Mantova e Urbino S. 213.

und Heirat am Schluß darstellt. Machiavellis Lustspiel aber besteht ebenso wie die mittelalterlichen Schwänke bloß aus einer dramatisierten Anekdote; er faßt sich dementsprechend auch viel kürzer und führt weit weniger Personen vor als sein Vorgänger. Callimaco will die schöne und keusche Lucrezia, die Gemahlin des einfältigen Nicia besitzen; da Nicias sechsjährige Ehe kinderlos geblieben ist, nähert sich ihm Callimaco unter der Maske eines Arztes und verschreibt der Lucrezia einen Trank aus der Wurzel Mandragola, doch soll dieses Heilmittel neben der fruchtbringenden Kraft auch noch die Wirkung haben, daß es den ersten Mann tötet, der die Frau, die es eingenommen hat, umarmt. So entschließt sich also Nicia, einen Mann mit Gewalt auf der Straße aufzugreifen und mit Lucrezia einzusperren. Callimaco versteht es einzurichten, daß kein anderer als er selber dieser Mann ist und, einmal mit Lucrezia eingeschlossen, weiß er die bis dahin keusche Frau dazu zu bringen, daß sie ihn als ihren heimlichen Liebhaber annimmt.

Wenn auch aus alter Zeit manche abenteuerliche Vorstellungen von Heilkräutern nachweisbar sind, die eine ähnliche Kraft besitzen sollen, wie Machiavellis Mandragolawurzel, so ist doch ein Schwank, der seinem Lustspiel zugrunde liegen könnte, bis jetzt in der Erzählungsliteratur nicht nachgewiesen, und es wäre wohl denkbar, daß wir es hier mit einer Erfindung Machiavellis zu tun hätten. Aber jedenfalls ist die Handlung ganz im Sinne und Geist mittelalterlicher Ehebruchsgeschichten ersonnen; an Boccaccio erinnert es, wie Callimaco sich auf das bloße Gerücht von Lucrezias Schönheit in sie verliebt und wie er die unschuldige Frau zur Geliebten gewinnt, nachdem er sie einmal durch eine schlau ausgesonnene List überwältigt hat.[1]

Die volle Originalität Machiavellis zeigt sich in der Art, wie er die Charaktere herausarbeitet und sie sich vor uns entwickeln läßt. So erscheint Callimaco, der Liebhaber, also eine Gestalt, die sonst im Lustspiel am leichtesten einen konventionellen Charakter annimmt, hier mit eigenartigen Zügen ausgestattet. Er ist ein Mann von dreißig Jahren, von glühender Sinnlichkeit, ganz und ausschließlich von dem einen Triebe beherrscht, Lucrezia zu besitzen. Die Vorstellungen von gut und böse sind diesem Trieb gegenüber nicht vorhanden. Er gesteht gleich im ersten Akt,

1) Vgl. Dec. VII, 7; III, 6. Auf erstere Übereinstimmung hat bereits Gaspary hingewiesen.

daß er, um nicht zugrunde zu gehen, den Geist mit Plänen und Hoffnungen nähren muß, auch wenn er keine Möglichkeit zur Verwirklichung sieht. Bei dem gefährlichen Abenteuer tröstet er sich damit, daß er im Falle seines Todes sich in der Hölle in guter Gesellschaft befinden werde, in der entzückenden Aussicht auf das Gelingen seines Planes will er Gott bitten, er möge dem Kuppler Timoteo gnädig sein; am Ziel seiner Wünsche angelangt, ruft er aus: Ich bin seliger als die Seligen und heiliger als die Heiligen.

Bei der köstlichen Figur des alten Dummkopfs Nicia ist weit eher etwas von literarischer Tradition bemerkbar. Es scheint, daß Machiavelli die Figur des Calandro kannte und auch dem Schöpfer des Calandro ein scherzhaftes Kompliment im Namen des Messer Nicia bestellen ließ. Auch Cleandro, der alte Freiersmann in Ariosts Suppositi, trägt ähnliche Züge zur Schau, wenn er auch an die monumentale Dummheit Calandros und Nicias nicht heranreicht; er ist wie Nicia ein auf seine Fakultätswissenschaft stolzer Doctor juris. Der polemische Standpunkt der Humanisten gegenüber dieser Menschenklasse tritt auch bei Machiavelli hervor, namentlich in der Szene, wo Callimaco unter der Maske eines Arztes an Nicia herantritt, ihm mit seinen lateinischen Brocken imponiert und ihm echt scholastisch die causae der Sterilität seiner Frau auseinandersetzt. So ist er in seiner kolossalen Stupidität den schlauen Intriganten gegenüber vollständig wehrlos und ahnungslos, läßt sich von ihnen den unglaublichsten Unsinn einreden, stellt sich auf ihr Verlangen taub, erscheint in grotesker Verkleidung, um Callimaco zu überfallen und zu seiner Frau zu schleppen, denn gutmütig ist er durchaus nicht und seine Gewissensbisse wegen des voraussichtlichen Todes seines Opfers vergehen sehr rasch. Dabei tritt er durch das stark aufgetragene Lokalkolorit nur noch plastischer hervor, wenn er auch nicht für einen von denen gelten will, die nie die Kuppel des Doms aus dem Auge verloren haben: gleich bei seinem ersten Auftreten erzählt er dem staunenden Parasiten, er habe schon bei Livorno das Meer gesehen, das mindestens siebenmal so breit sei wie der Arno.

Die plastischste Figur ist aber der Mönch Fra Timoteo, der in die Intrige hereingezogen wird, um durch seinen geistlichen Zuspruch die Bedenken der keuschen Lucrezia gegen das Mandragola-Abenteuer zu beseitigen. Wir sahen schon, daß er mit dem Beichtvater in Ugolinos Philogenia eine gewisse Verwandtschaft zeigt, wenn auch Machiavelli die in Italien wenig verbreitete

Komödie Ugolinos schwerlich kannte.[1] Er ist der unsterbliche Typus eines Geistlichen, wie ihn eine korrumpierte Gesellschaft braucht, die sich mit der Religion rein mechanisch abfindet. Gleich in seiner ersten Szene, wo er mit einem seiner Beichtkinder auftritt, wird uns aufs anschaulichste vorgeführt, wie er durch die Routine gegen den Inhalt der Religion gänzlich unempfindlich geworden ist, doch ist seine priesterliche Erziehung gerade noch ausreichend, um den fadenscheinigen Argumenten und Distinktionen, mit denen er der ratlosen Lucrezia zusetzt, einen gewissen theologischen Aufputz zu verleihen. Er ist durchaus nicht als intriganter Bösewicht geschildert; durch alle die Schlechtigkeiten, zu denen er sich gebrauchen läßt, wird seine selbstgefällige Behaglichkeit nicht im mindesten gestört und mit der größten Gemütsruhe streicht er das Sündengeld für seine beichtväterlichen Ratschläge ein. Eine wertvolle Bundesgenossin bei seinen Überredungskünsten ist Lucrezias Mutter Sostrata, eine meisterhaft gezeichnete Nebenfigur, durchaus kein böses Weib, aber durch die Leitung der Seelenhirten vom Schlage Fra Timoteos geistig und moralisch abgestumpft; sie denkt, was Fra Timoteo gutheißt, darüber braucht man sich keine Gewissensbisse zu machen und so hilft sie, die widerstrebende Lucrezia in den moralischen Sumpf hinabzuziehen.

Die Rolle des Parasiten Ligurio endlich ist zwar mit witzigen Einfällen glänzend ausgestattet, doch merkt man ihm an, daß er aus der literarischen Tradition stammt und nicht nach dem Leben gezeichnet ist.

Man hat schon der Mandragola eine tiefere Absicht untergelegt und sie als ein Gegenstück zum Principe bezeichnet, der uns lehre, welche einschneidenden Mittel man gegenüber der im Lustspiel geschilderten Gesellschaft anwenden müsse.[2] Andere wieder haben jede solche tiefer liegende Absicht geleugnet.[3] Das ist wohl gewiß, daß Machiavelli zunächst nichts anderes bezweckte, als zu seiner Zerstreuung eine heitere Posse zu schreiben. Aber

1) In dem handschriftlich erhaltenen Prolog zu Lascas Frate (abgedr. bei Bartoli, Manoscritti ital. della Bibl. nat. 3, 219ff.) wird erwähnt, daß der Mönch bei einer Florentiner Aufführung als „Fra Tymotheo de' Servi", d. h. als Servitenmönch erschien; unter der Kirche, die sich im Hintergrund erhebt, hätten wir uns demnach die Annunziata zu denken.

2) Eine vernichtende Selbstkritik dieser Gesellschaft ist in einem Satz des Parasiten enthalten. Als Callimaco ihn fragt „Chi disporrà il confessore?" erwidert er: „Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro".

3) z. B. Borgognone; vgl. Giornale 1, 115.

auch in diesem anspruchslosen Nebenwerk verrät sich unwillkürlich die Seelenstimmung jener an bitteren Enttäuschungen so reichen Jahre und zugleich die Geistesrichtung, die sich während der Entstehungszeit des Principe und der Discorsi durch energisch konzentrierte Gedankenarbeit bei ihm entwickelte. Ähnlich werden wir auch in Giordano Brunos Candelajo erkennen, daß der Geist des Dichters doch in einer andern Welt, als in der des Lustspiels seine Wurzeln gefaßt hatte. An Machiavellis Ansichten über den verderblichen Einfluß der römischen Kirche müssen wir das ganze Stück hindurch denken; selbst Nicia fällt einmal aus der Rolle und bemerkt in ernstem Ton über die Mönche, es sei traurig, wie diejenigen beschaffen seien, die doch den anderen ein gutes Beispiel geben sollten. Diese Ansichten sind im letzten Satz der Komödie mit schneidendem Hohn zusammengefaßt, wenn Fra Timoteo, nachdem alles wohl vollbracht ist, die übrigen auffordert, mit ihm in die Kirche zu gehen und ein Gebet zu verrichten. Aber der Verfasser ist wie so manche andere Humanisten darin unkonsequent, daß er nur der Geistlichkeit gegenüber den Sittenrichter hervorkehrt. Callimaco hat offenbar die volle Sympathie Machiavellis, der damals als Ehemann von 45 Jahren noch die mannigfachsten Liebesabenteuer durchmachte, sich darüber in seinen Briefen mit Behagen verbreitete und auch seine Freunde ermunterte, ein gleiches zu tun. Am deutlichsten tritt die Stellung des Dichters zu seinem Werk in den Kanzonenstrophen des Prologs hervor, der zuerst in der üblichen Weise den Schauplatz erklärt, hierauf den Damen ein frivoles Kompliment macht und ihnen wünscht, sie möchten ebenso schön betrogen werden wie Lucrezia; dann aber kommt der Dichter auf sich selbst zu sprechen: Wenn ihr eine solche Arbeit nicht eines ernsten Mannes würdig findet, so entschuldigt mich, ich wollte nur damit mein trauriges Dasein versüßen, denn jede Möglichkeit ist mir abgeschnitten, auf andere Art zu zeigen, was ich vermag. Alle diese Züge, bei denen der Verfasser des Principe hinter seiner Komödie unwillkürlich hervorblickt, lassen bei uns die rechte Lustspielheiterkeit nicht aufkommen.

Anders war es bei den Zeitgenossen des Dichters. Diese haben sich bei den Aufführungen köstlich amüsiert. Die erste fand, wie es scheint, zu Florenz 1520 statt und in demselben Jahr ließ Papst Leo sich die Mandragola in Rom vorführen. Es könnte sehr wohl das Stück sein, das nach dem Bericht des Paris de Grassis am Tage der Heiligen Kosmas und Damian (27. Sept.)

vor dem Papst gespielt wurde und das mehr geeignet war, Lachen zu erregen und die Verdauung zu erleichtern, als die guten Sitten zu fördern. Von sonstigen Aufführungen verdient die in Venedig 1523 Erwähnung, die den glänzendsten Beifall fand und weit größere Wirkung tat als das zur selben Zeit aufgeführte Lieblingsstück der Renaissance, die Menächmen, die der Mandragola gegenüber den Eindruck eines toten Werkes machten. Nerli schreibt an Machiavelli 1525, der Ruhm seiner Komödie habe sich überallhin verbreitet, und die „dolcezza" des lustigen Stücks wird ausdrücklich angepriesen. Bezeichnenderweise hat jedoch der kluge Guicciardini, der 1525 eine Aufführung in Faenza veranstalten wollte, dem Freunde geschrieben, er möge ihm lieber einen anderen Prolog schicken, der dem beschränkten Verstand der Hörer angemessener sei und mehr von ihnen als von dem Verfasser spreche. Machiavelli erfüllte diesen Wunsch nicht, doch dichtete er bei dieser Gelegenheit die kurzen Gesangstücke für die Zwischenakte: von der Macht Amors, von der Leichtgläubigkeit, vom glücklichen Betrug, von der Nacht als Freundin der Liebenden: klangvolle Strophen, die sich ungezwungen dem Inhalt anschließen und die Machiavellis Freundin, die schöne und leichtfertige Sängerin Barbera, kunstreich vorzutragen verstand.

Nach der Mandragola kehrte Machiavelli noch einmal in der Clizia zur dramatischen Kunst zurück; er bearbeitete hier ein lateinisches Original, die Casina des Plautus. Diese Arbeit ist natürlich weit weniger für den Verfasser charakteristisch, aber sie hatte einen weit größeren Einfluß auf die folgende Entwicklung; sie wurde das Vorbild für die späteren Modernisierungen römischer Komödien. Schon vorher hatte Berardo in seiner Casina Zusätze angebracht, die wir auch bei Machiavelli wiederfinden, vor allem, daß der Sohn und Nebenbuhler des alten Narren auf der Bühne erscheint und daß die Schlußwendung weiter ausgeführt ist. Außerdem hat Machiavelli die Handlung in die Gegenwart und in seine Vaterstadt verlegt[1] und die Prosarede angewendet, die er reichlich mit motti fiorentini durchsetzt und namentlich in den bewegten Szenen zwischen dem alten Narren und seinem resoluten

1) Die Handlung der Clizia spielt 1506, die der Mandragola 1504, vgl. Villari, Machiavelli 2 ed. (Milano 1897) 3, 165. Aufgeführt wurde die Clizia in Florenz 1525; wenn der Prologo die Schauspieler auffordert, sich auf der Bühne zu versammeln und sie nacheinander dem Publikum vorstellt, so ist das, wie es scheint, auf dem italienischen Theater der Renaissancezeit ein vereinzeltes Beispiel; im übrigen s. o. S. 95.

Weib meisterlich handhabt, an anderen Stellen freilich läßt er sich zu überflüssigen Weitschweifigkeiten verführen, z. B. wenn er dem verliebten Sohn eine lange Paraphrase des Ovidischen „militat omnis amans“ in den Mund legt. Auch war gerade bei der Casina ein Mißstand schwer zu vermeiden, der uns bei den späteren Plautus- und Terenzerneuerungen noch öfter begegnen wird, daß nämlich manche Voraussetzungen der Handlung nicht recht in moderne Verhältnisse übertragbar sind.

Ein paar andere Dichter, die sich damals gleichfalls in der neuen Form des Prosalustspiels versuchten, müssen neben Bibbiena und Machiavelli sehr in den Hintergrund treten. Während des Karnevals 1513 wurde in Urbino außer der Calandria auch die Eutichia des Mantuaners Niccolò Grassi aufgeführt. Die Verwicklung ist nicht besonders interessant; wie in Bibbienas Lustspiel beruht sie auf der Voraussetzung, daß Mitglieder einer Familie, die vor langer Zeit durch Kriegsstürme getrennt wurden, sich dann nach allerhand Wechselfällen wieder zusammenfinden; in offenbarer Rücksicht auf die Zuhörer nimmt Grassi die Belagerung Urbinos durch Caesar Borgia 1501 zum Ausgangspunkt der Handlung. Das Stück selbst spielt in des Dichters Vaterstadt Mantua, wo der aus Urbino geflohene Ocheutico sich in ein Mädchen verliebt, das auch von dem schönen jungen Milichio umworben wird. Dieser hat einen Diener, der dem alten Ocheutico täuschend ähnlich sieht, und als nun Ocheutico die Gunst der Geliebten dadurch gewinnen will, daß er ihr ein kostbares Geschenk durch seinen jungen Burschen überschickt, nimmt Milichios Diener dem arglosen Burschen das Geschenk wieder ab und vereitelt so Ocheuticos Plan. Schließlich stellt sich heraus, daß das Mädchen eine Tochter des Ocheutico ist, der nun seinen Nebenbuhler als Schwiegersohn willkommen heißt. Im Prolog verkündigt Grassi ähnlich wie Bibbiena den Zuschauern, er wolle ihnen eine Comedia in toscana lingua ed in prosa vorführen, wirft den etwaigen hämischen Kritikern, die er als „Rinoceroti“ bezeichnet, einige Grobheiten an den Kopf (s. o. S. 75) und sucht die anwesenden Frauen zu seinen Gunsten zu stimmen. Die ohne Verfassernamen überlieferte Komödie Aristippia[1] stellt gleichfalls einen verworrenen Liebeshandel dar, in dessen Mittelpunkt ein Mädchen unbekannter Herkunft steht, doch wird auch hier durch Wiedererkennung und Eheschließung alles zu einem glücklichen Ende geführt. Man sieht sogleich,

1) Über die Drucke vgl. Brunet s. v. Aristippia.

daß das Stück vor der Zeit verfaßt wurde, wo die Anfertigung eines Lustspiels infolge der durchgebildeten Technik auch für einen mäßig begabten Poeten keine allzu schwierige Sache war; es ist ein unbeholfenes Machwerk, namentlich ist der Gesprächston trotz einzelnen volkstümlich prägnanten Redewendungen sehr schleppend und ermüdend. Doch müssen wir unter diesen Umständen einzelne gut herausgearbeitete Situationen um so mehr anerkennen, so namentlich im ersten Akt, wo der Parasit unbemerkt beobachtet, wie der Liebhaber sich mit seinem Pagen unterredet und der eifersüchtige alte Malachino unter einer Bank verborgen ihnen zuhört. Der Parasit muß alsdann, nachdem die beiden sich entfernt haben, den Alten, dessen Glieder in der unbequemen Stellung steif geworden sind, unter der Bank hervorziehen. Späterhin schildert der Alte ausführlich, wie er eine Hexe um Rat fragte und was für einen phantastischen Zauberapparat diese anwandte. Die umworbene Jungfrau tritt mehr hervor, als dies sonst üblich ist; sie verbreitet sich in einem langen Monolog mit novellistischer Rhetorik über ihre Mannbarkeit und ihr Liebesbedürfnis.

* * *

Nachdem Bibbienas und Machiavellis Versuche in der neuen Manier des Lustspiels mit so glänzendem Erfolg gekrönt waren, trat auch Ariost wieder auf den Schauplatz, der inzwischen den Orlando furioso in der ersten Redaktion vollendet hatte. Die Lustspiele, die er nunmehr in die Welt hinausgehen ließ, erinnern insofern an die Calandria und die Mandragola, als in ihnen eine größere Selbständigkeit den antiken Einflüssen gegenüber hervortritt. Während er in den früheren Prologen sich wegen des Anschlusses an Terenz und Plautus gerechtfertigt hatte, betont er im ersten Prolog zur Lena, hier sei etwas gewagt, was selbst Terenz und Plautus nicht gewagt hätten: selbständige Erfindung. Und ebenso rühmt sein Sohn im Prolog zum hinterlassenen Lustspiel des Vaters, es sei den Lustspielen des Terenz und Plautus nicht sehr ähnlich. Indessen ist in dem frühesten Lustspiel dieser Gruppe, dem Negromante, wie bereits Campanini bemerkte, ein Teil der Verwicklung aus der Andria entlehnt. Dort soll der junge Pamphilus auf Befehl seines Vaters die Philumena heiraten, sehr gegen den Willen des Carinus, der die Philumena liebt, und sehr gegen seinen eigenen Willen, denn Pamphilus ist bereits mit einem fremden Mädchen Glycerium heimlich verbunden; beide Jünglinge suchen also die Pläne des Alten zu hintertreiben. Ähn-

lich liegen die Dinge bei Ariost, nur daß Cinzio-Pamphilus die aufgezwungene Vermählung mit Emilia-Philumena vollzogen hat, doch berührt er seine junge Frau nicht und stellt sich impotent. So ist in die Lustspielintrige des gesetzten und feinen Terenz ein groteskes und derb obszönes Schwankmotiv hineingetragen. Und damit gestaltet sich der ganze weitere Verlauf in völlig neuer und origineller Weise. Der Dichter ergreift den Anlaß zur Satire gegen eine Torheit seiner Zeit, den Glauben an die wunderbaren Wirkungen der Magie. Er führt uns als Vertreter der geheimnisvollen Wissenschaft einen spanischen Juden vor, den Mastro Jachelino, einen durchtriebenen Schwindler, der in der Kunst, den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen, auf seinen Kreuz- und Querzügen die reichsten Erfahrungen gesammelt hat. An ihn wendet sich der alte Massimo mit der Bitte, durch seine magische Kunst den Cinzio von seiner fatalen Krankheit zu befreien, und Cinzio besticht ihn, damit er die Krankheit für unheilbar erkläre; außerdem sucht ihn der junge Camillo dafür zu gewinnen, daß er ihm bei Emilia, der Quasi-Gemahlin Cinzios, als Liebesbote diene. Auch diese Rolle übernimmt er ohne Skrupel, er fälscht einen Liebesbrief und überbringt ihn dem verzückten Camillo, der die Schriftzüge des ruppigen Gauners mit seinen Küssen bedeckt. So entwickelt sich ein sehr belustigendes, aber auch sehr verwickeltes Durcheinander, das seinen Höhepunkt findet, als Camillo auf Anstiften des Negromanten zu Emilia getragen werden soll, und zwar in einer Kiste, die angeblich Geister beherbergt. Doch bringt man die Kiste aus Versehen in ein andres Haus und dadurch wird die Lösung des Knotens und die Entlarvung des Negromanten herbeigeführt. Die Diener haben an dieser Intrige keinen so starken Anteil wie gewöhnlich, doch hat Temolo, der Diener des jungen Ehemanns, den Gauner gleich von vornherein durchschaut und gibt dies durch seine spöttischen Zwischenbemerkungen zu erkennen. Als der Negromante schließlich über Hals und Kopf entfliehen muß, weiß ihm Temolo noch seinen Mantel abzulisten, und ebenso prellt ihn sein eigener Diener, der in seinem launigen Schlußwort den Dichter dafür rechtfertigt, daß in diesem Falle die Komödie nicht wie üblich einen günstigen Ausgang für den Helden haben könne.

Die lustige Verwicklung war dem Dichter offenbar die Hauptsache; den Anlaß zu einer Predigt gegen die Torheiten und Vorurteile seiner Zeit hat er nicht so nachdrücklich ausgenützt, wie dies wohl ein Dichter der Aufklärungszeit getan haben würde.

So erhalten wir auch keine klare und anschauliche Vorstellung davon, welche merkwürdige Rolle der Zauberaberglaube in der Gesellschaft der Renaissance spielte; der Negromant ist nicht zu einer plastisch greifbaren, von Zeit- und Lokalkolorit belebten Charakterfigur geworden und der magische Apparat tritt gänzlich zurück.

1520 schickte Ariost den Negromante nach Rom, wo im Karneval des vorhergehenden Jahres die Suppositi eine glänzende Aufführung erlebt hatten; Raphael hatte die Dekorationen gemalt und die Anwesenden, darunter auch Leo X., spendeten reichen Beifall, wenn auch manche an den obszönen Späßen im Prolog Anstoß nahmen.[1] Die Sendung des Negromante begleitete Ariost mit einem Brief an Leo X. und dichtete für die römische Aufführung einen besondern Prolog, diesmal ohne Zweideutigkeiten. Zunächst erklärt er die Dekoration, welche die Stadt Cremona darstellt. Diese Stadt hat sich durch ein magisches Wunder nach Rom bewegt, nicht um eine Indulgenz zu erlangen, wie sie dort leichter zu haben sind als Artischocken im Mai — ein Spaß, den Leo X. gewiß nicht übel genommen hat, trotzdem daß damals schon der Ablaßstreit zu hellen Flammen entfacht war —, sondern um die Tugend und Weisheit des Papstes zu bewundern. Aber die Stadt Cremona hat auch eine Komödie mitgebracht und diese Komödie hat sich unterwegs auf der Reise durch Toskana etwas von der Eleganz des dortigen Sprachausdrucks angeeignet — Ariost quittiert also hier mit einer scherzhaften Wendung die gönnerhaften Bemerkungen der Florentiner über seine Ferraresische Sprechweise. Übrigens scheint es, daß die geplante Vorstellung am Hof Leos X. nicht stattgefunden hat; die erste Aufführung wurde in Ferrara, wahrscheinlich 1530 veranstaltet, natürlich mit einem umgearbeiteten Prolog. Eine bemerkenswerte Neuerung hat Ariost im Negromante in bezug auf die Form vorgenommen; er bedient sich hier nicht mehr der Prosa, sondern der reimlosen Versi sdruccioli[2], und zwar hat er, wie aus einem Briefe an den Herzog Federigo von Mantua vom Jahre 1532[3]

1) Über diese merkwürdige Aufführung vgl. den Bericht Paoluccis bei Cappelli S. CLXXVIff.

2) Als Beispiel diene der Schluß:

. . . . Or fateci
Con lieto plauso, o spettatori, intendere
Che non vi sia spiaciuta questa favola.

3) Cappelli, S. 295f.

hervorgeht, das Stück gleich von vornherein in solchen Versen geschrieben. Über die Entstehungszeit haben wir keine andere Quelle als den oben erwähnten Brief an Leo X., aus welchem hervorgeht, daß dem Dichter um das Jahr 1510 der Plan zu dem Stücke aufstieg (nacque il primo argumento); wenn Ariost damals auch mit der Niederschrift begann, dann ist sein Negromante das erste in einer neueren Sprache geschriebene Drama in reimlosen Versen, denn Trissinos Trauerspiel Sofonisba wurde erst 1515 verfaßt. Über die Gründe dieser Neuerung hat Ariost sich nicht geäußert; er hat vielleicht nach Abfassung seiner Prosalustspiele von den philologischen Bemühungen Kenntnis erhalten, durch welche die metrische Form der römischen Komödien immer deutlicher hervortrat, und wollte nun, während er im Inhalt größere Freiheit anstrebte, sich in der Form den Alten möglichst nähern. Wenigstens haben sich seine Nachfolger im versifizierten Lustspiel stets auf das Beispiel der Römer als auf ein Hauptargument berufen. In dramatischen Eklogen und ähnlichen Dichtungen waren die Sdruccioli, zu gereimten Terzinen verknüpft, schon öfters angewendet worden; Ariost wählte sie offenbar, weil sie in der Silbenzahl mit dem Trimeter übereinstimmen; nach einer alten Tradition (Giornale 20, 333) bezeichnete er selber diese Verse als „Jambi volgari", doch bedingten die Gesetze der italienischen Sprache den einförmigen daktylischen Abschluß, der den ungezwungenen Fluß der Rede beeinträchtigt, und wenn der Reim wegfiel, so konnte das Versmaß nicht mehr die frühere anmutig spielende Wirkung ausüben. Indem Ariost sich bestrebt, seinen Versen womöglich die ungezwungene Leichtigkeit des Prosadialogs zu geben und vom Enjambement den ausgedehntesten Gebrauch macht, ruft er nur den Einwand hervor, daß die Ungezwungenheit doch am besten erreicht wird, wenn das Lustspiel gänzlich auf den Vers verzichtet. So hat denn auch Federigo von Mantua die vier Komödien, die ihm Ariost 1532 auf seine Bitte übersandt hatte, dem Dichter wieder zurückgestellt; sie seien zwar sehr schön, aber bei der Aufführung könnten die Verse keine so gute Wirkung tun wie die Prosa.[1] Der Ton von Ariosts Antwort verrät deutlich genug seine Verstimmung über dieses Urteil.

Gegen Ende der zwanziger Jahre hat sich Ariost mit erneutem Eifer des Ferrareser Bühnenwesens angenommen, das damals im

1) Der Brief des Herzogs ist abgedruckt bei d'Ancona 2, 432, die Antwort Ariosts bei Cappelli 295 f. Der Herzog spricht in seinem Briefe von Rime anstatt von Versi.

neuerbauten Theater seine glänzende Heimstätte gefunden hatte; er erwarb sich neben dem Dichterruhm auch noch den eines vortrefflichen Theaterdirektors.[1] Im Karneval des Jahres 1529 ließ er abermals nach langer Unterbrechung eine neue Komödie erscheinen, die Lena, in derselben unglücklichen Form wie der Negromante, dafür aber auch wie dieser den Inhalt aus der Beobachtung des zeitgenössischen Lebens schöpfend, und zwar aus dem Leben der Stadt Ferrara selber; offenbar befinden sich in dem Stück manche Anspielungen auf Personen und Ereignisse, die wir jetzt nicht mehr verstehen. Das Sittenbild ist nichts weniger als erbaulich; und es ist begreiflich, daß eine Fürstin wie Renata von Ferrara, die Freundin Calvins, keine günstige Vorstellung von dem Hofleben in ihrer neuen Heimat empfangen konnte, wenn ihr dort gleich beim ersten Karneval ein solches Stück vorgeführt wurde. Es gibt zwar in diesem Zeitraum Lustspiele genug, wo der Dichter erwartet, daß wir uns an der abenteuerlich verschlungenen Handlung erfreuen, ohne uns über ihre moralischen Voraussetzungen Gedanken zu machen, doch werden in dieser Hinsicht nirgends, selbst in der Mandragola nicht, so starke Anforderungen gestellt wie hier. Die Titelheldin ist ein Weib auf der Grenze zwischen zwei Lebensaltern, gerade im Begriff, von der Hure zur Kupplerin überzugehen, denn sie meint, man müsse sich auf dieses Handwerk rechtzeitig vorbereiten. Sie ist die Gattin eines Mannes, der den bezeichnenden Namen Pacifico führt und außerdem seit Jahren schon die Konkubine ihres Nachbarn, des wohlhäbigen Bürgers Fazio. Durch Geldnot und durch das Zureden ihres eigenen Mannes mürbe gemacht, hat sie sich dem Fazio hingegeben. Aber dadurch hat sich ihre kümmerliche Lage nicht sehr gebessert, sie ist bei den Leuten in Verachtung geraten und außerdem zeigt sich Fazio ihr gegenüber als schäbiger Geizhals. Der Sündenlohn ist sehr dürftig und sie muß auch noch der heranwachsenden Tochter Fazios, Licinia, das Lesen, das Vaterunser und andere Gebete, sowie die weiblichen Handarbeiten beibringen. So stehen die Dinge, als ihr der junge Flavio, der Liebhaber Licinias, eine Belohnung von 25 Gulden anbietet, wenn sie ihn mit dem jungen Mädchen heimlich zusammenbringe; sie willigt mit Freuden ein, denn so kann sie sich auch an dem alten Geizhals rächen: „ich will aus ihm etwas Ähnliches machen, wie er es aus meinem Manne gemacht hat.“ Das könnte sehr

1) Über die Zeugnisse hierfür vgl. Renier im Giornale 20, 284.

wohl die Einleitung zu einem nervenerschütternden realistisch-sozialen Drama sein. Aber Meister Ludwig nahm das nicht so ernst, er entwickelt aus diesen Voraussetzungen eine heitere Lustspielintrige. Zunächst muß der junge Flavio die 25 Gulden herbeischaffen; der schlaue Diener Corbulo leiht ihm seinen Beistand, um den Vater zu prellen. Corbulo freilich meint, der Alte sei nicht so leicht hinters Licht zu führen, wie die Alten in den Komödien des Plautus und Terenz, dafür werde er selbst auch noch weit erhabneren Ruhm einernten, als die römischen Lustspielsklaven, doch sind seine Künste in Wirklichkeit nicht besonders fein. Späterhin ergibt sich freilich eine sehr spannende Lustspielsituation, als Flavio, in einem Faß versteckt, von der Wohnung der Lena in die seiner Geliebten hinübergetragen und das Faß vom rechtmäßigen Besitzer angehalten wird. Dennoch gelingt es dem Jüngling, eine vollzogene Tatsache herbeizuführen und dem Vater des Mädchens, das auch hier nicht auf der Bühne erscheint, bleibt nichts übrig, als in die Heirat einzuwilligen. Bei einer zweiten Aufführung (1531) hat Ariost am Schluß noch zwei weitere Szenen angehängt, in denen uns die Aussicht auf eine Versöhnung des alten Sünders mit der Lena eröffnet wird. Auch dichtete er für diese Aufführung einen neuen Prolog; während der erste, von einem jungen Prinzen des Hauses Este vorgetragen, eine heitere Schilderung des Treibens im Ankleidezimmer der Schauspieler entwarf, ergeht sich im zweiten Prolog der 57jährige Dichter in obszönen Späßen über das Anhängsel (coda), das er nunmehr der Komödie angefügt habe. In demselben Jahr 1529 hat Ariost auch sein frühestes Lustspiel, die Cassaria, wieder hervorgeholt. Er hat einerseits die Prosa durch sein antikisierendes Metrum ersetzt und dadurch manche Weitschweifigkeiten veranlaßt, anderseits das Stück durch neue satirische Anspielungen dem Charakter seiner späteren Lustspiele genähert; neben dem Kuppler steht nunmehr auch die groteske Figur einer häßlichen alten Magd. Am liebenswürdigsten zeigt sich Ariost im Prolog, den er bei der Aufführung im Karneval 1529 selber vortrug; er beklagt es, daß man die Menschen auf ihre alten Tage nicht ebenso aufstutzen könne wie die Komödien. Weit weniger einschneidend sind die Änderungen und Zusätze, die er, vermutlich um dieselbe Zeit, bei der metrischen Umgestaltung der Suppositi vornahm.[1]

1) Daß nicht nur die erste Aufführung der umgestalteten Cassaria, sondern auch die Umgestaltung selber in das Jahr 1529 oder kurz vorher fällt,

Außerdem hinterließ Ariost noch ein unvollendetes Lustspiel „Gli studenti“ — gleichfalls in sdruccioli —, das nach seinem Tode zwei Angehörige, sein Sohn Virginio und sein Bruder Gabriele, jeder auf seine Weise zu Ende führten. Doch reicht es noch in die frühere Periode von Ariosts Lustspieldichtung zurück; er sagt selber in einem Brief an Guidobaldo della Rovere 1532, daß er die Studenti schon vor vielen Jahren verfaßt, aber unbeendigt liegen gelassen habe. Er war bis in die vierte Szene des vierten Akts gekommen, wie wir daraus schließen können, daß von da an die Arbeiten der beiden Fortsetzer auseinandergehen.[1] Beide fügten auch Prologe hinzu; Gabriele wendet sich ganz in der Manier seines Bruders zunächst mit einigen sehr gewagten Scherzreden an die Adresse der Damen und berichtet uns sodann, der Bruder sei ihm im Traume erschienen in dem Gewande, das er als Prologsprecher zu tragen pflegte, und habe ihm die Fortsetzung der Komödie erzählt. Gabriele gab ihr den Titel Scolastica, weil sie die Liebesabenteuer zweier Studenten an der Universität Ferrara darstellt. Es kommt ein modern-romantisches Element dadurch hinein, daß die schöne Ippolita aus ihrem Wohnort Pavia heimlich entflieht, um ihrem Geliebten Eurialo nachzufolgen; der andere Student hat eine Szene, wo er glaubt, seine Geliebte sei ihm untreu geworden, und er äußert seine Gefühle mit einem Feuer und einem Schwung, die bei den Hörern einen stärkeren Herzensanteil erregen sollen, als dies bei den Komödienliebhabern der klassischen Manier der Fall ist. Doch zeigt sich, der frühzeitigen Entstehung entsprechend, in der Intrige der Einfluß der antiken Lustspieltechnik weit deutlicher als in der Lena und im Negromante; sie ist sehr kunstreich ineinandergewirrt und schreitet namentlich im zweiten und dritten

ergibt sich aus einer Äußerung Ariosts, Cappelli S. 304. Die neuen Zutaten fanden offenbar auch bei denjenigen Beifall, die die neue metrische Form nicht billigten; vgl. den oben zitierten Brief des Herzogs von Mantua. Campanini u. a. meinen, daß die Suppositi schon bei der Aufführung in Rom 1519 versifiziert waren, doch gibt Campanini selber zu, daß eine Stelle im versifizierten Prolog sich auf die Zeit nach 1524 beziehen muß. Aber wir brauchen diese Stelle durchaus nicht als Einschiebsel zu betrachten; es spricht nichts dagegen, daß der ganze Prolog später verfaßt wurde.

1) Näheres hierüber in der Ausg. der Studenti von A. Salza (Documenti di stor. lett. ital. III, Città di Castello 1915), der außer der schon früher bekannten, zuerst 1547 gedruckten Fortsetzung Gabrieles auch die von ihm neu ans Licht gezogene Fortsetzung Virginios nach der Handschrift mitteilt. Diese Fortsetzung, zuerst in Prosa verfaßt, wurde dann von Virginio zwischen 1551 und 1554 in Verse übertragen.

Akt in so flottem Tempo vorwärts, daß wir gar keine Zeit finden, über die zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten nachzudenken. Eurialos Diener, der geriebene Accursio, hat alle Hände voll zu tun, zumal da in dem Augenblicke, da die Verwirrung schon auf das Höchste gestiegen scheint, dennoch, ähnlich wie schon in den Suppositi, eine höchst effektvolle Steigerung eintritt durch Verwendung eines gangbaren römischen Lustspielmotivs, die unvermutete Rückkehr des strengen Vaters Bartolo. Accursio weiß auch diesem Ansturm eine Zeitlang standzuhalten, doch kommt der Alte hinter seine Schliche und läßt ihn gefesselt abführen. Neben Accursio ist in diesem Intrigenspiel eine Hauptperson der Zimmervermieter Bonifazio, ein lustiger alter Herr in der Art des Periplecomenus im Miles gloriosus, der die jungen Leute bei ihren Liebesabenteuern unterstützt und sich gegenüber Bartolos Magd die handgreiflichsten Scherze erlaubt. Die beiden Mädchen, um die sich die Intrige dreht, bleiben wie gewöhnlich im Hintergrund, die eine erscheint nur für einen Augenblick als stumme Person auf der Bühne und auch die romantische Ippolita redet nur ein paar kurze Worte. Am Schluß des dritten Akts erscheint eine merkwürdige neue Person, ein Mönch, der mit dem Vater Bartolo eine wichtige Unterredung hat. Bartolo, der die Rolle des Terenzianischen entrüsteten Lustspielpapas so trefflich zu spielen weiß, hat bei alledem eine alte Schuld auf dem Gewissen. Er hat das anvertraute Geld eines verstorbenen Freundes für sich behalten und der Pfarrer will ihn nicht absolvieren, wenn er nicht alles tut, um die rechtmäßigen Eigentümer ausfindig zu machen, dagegen verspricht der Mönch ihm auf bequemerem Wege Absolution. Er ist etwas farblos gehalten und man muß sich wundern, daß Ariost ihn nicht schärfer satirisch ausführte. Übrigens waren von ihm für die Auflösung der verwickelten Handlung die nötigen Andeutungen bereits gegeben; wenn gegen Ende, wo uns die übliche Wiedererkennung nicht erspart bleibt, das Stück in Gabrieles Bearbeitung etwas langsam und schleppend sich bewegt, so ist das freilich ein Mißstand, den auch Ariost selber nicht immer zu vermeiden wußte. Am besten wußte Gabriele sich im Prolog in die Manier seines Bruders hineinzufinden, doch spricht er hier die Bitte aus, den Unterschied des Stils in seinen Zusätzen zu entschuldigen. Auch Virginios Prolog ist mit Gewandtheit und Jovialität geschrieben: er habe die hinterlassene Tochter seines Vaters aufgenommen und könne zur Entschuldigung des gewagten Unternehmens einer Fortsetzung sagen, daß

man ja auch einem verstümmelten Menschen ein hölzernes Bein anschnalle. Im letzten Teil ist er verständnisvoller als Gabriele auf die Absichten des Dichters eingegangen und hat sie doch auch mit mehr Selbständigkeit durchgeführt.

* * *

Während der letzten Periode von Ariosts theatralischer Wirksamkeit haben noch einzelne Dichter versucht, im Lustspiel ihre eigenen Wege zu gehen, doch war ihr Talent nicht kräftig genug, um die Vorherrschaft des Ariostischen Geschmacks zu beeinträchtigen. Dies gilt von dem Lustspiel „I tre tiranni", einem Jugendwerk des Lucchesen Agostino Ricchi, der später Leibarzt des Papstes Julius III. war. Es wurde aufgeführt, um eine der größten Staatsaktionen der Zeit, die Zusammenkunft Karls V. und des Papstes Clemens VII. in Bologna i. J. 1530 zu verherrlichen und in diese Stadt ist auch die Handlung verlegt. Daneben wird das ungeschickte Machwerk auch noch aus anderen Gründen öfters erwähnt, einmal, weil hier zum erstenmal in einer Komödie der Endecasillabo ausschließlich verwendet wird und sodann, weil die Handlung — zum Entsetzen der Literatoren früherer Jahrhunderte — über ein ganzes Jahr ausgedehnt ist, ein Verstoß, den übrigens der Verfasser durch den Mund des Prologsprechers Merkur ausdrücklich eingesteht. Die drei Tyrannen, nach denen das Stück seinen Namen hat, sind die Liebe, die den alten Gecken Girifalco zu den dümmsten Streichen verleitet, das Gold, das den Edelmann Chrisaulo beherrscht, und das Schicksal (Fortuna), das mit seinen Schlägen den Jüngling Philocrate heimsucht; alle drei bewerben sich um die Gunst der Jungfrau Lucia. Auf dieser ebenso dürftigen wie konfusen Grundidee ist das Stück aufgebaut. Wir sehen dann, wie Chrisaulo mit Hilfe einer Kupplerin Lucia für sich gewinnt, wie Philocrate von ihr zurückgewiesen wird und sich aus Verzweiflung als Pilger nach Santiago de Compostela aufmacht; nach seiner Rückkehr spricht er spanisch und hält in dieser Sprache eine Lobrede auf Kaiser und Papst.[1] Der verliebte Alte wird von dem Parasiten geprellt. Einer seiner Spießgesellen verkleidet sich als Negromant und verspricht, ihn mit seiner Kunst

1) Daß Ricchi ursprünglich andern großen Herren schmeicheln wollte und dann in Rücksicht auf die veränderte politische Situation die betreffenden Stellen umarbeitete, hat V. Bongi im Propugnatore N. S. 6I, 31ff. auf Grund einer Handschrift nachgewiesen. Ein Neudruck der Tre tiranni bei Sanesi, Commedie del Cinquecento Bd. I (1912).

ans Ziel seiner Wünsche zu bringen, andere verkleiden sich als Teufel und binden ihn bei einer Beschwörung fest, darauf bricht die Bande in seine Wohnung ein und plündert sie aus. „So ist es für sein Seelenheil besser, jetzt kann er als guter Christ im Spital sterben.“ Diese Szenenreihe, in der freilich ein traditioneller Spaß verwendet wird (s. u.), ist das Gelungenste am ganzen Stück.

Der „Pedante“ von Francesco Belo, der 1529 im Druck erschien, wird uns noch beschäftigen, weil hier zum erstenmal eine komische Charakterfigur auftritt, die von da an auf der italienischen Bühne heimisch blieb. In der Führung der Intrige steht Belo ebenso wie Ricchi hinter der Ariostischen Kunst weit zurück, doch ist sein „Pedante“ dadurch bemerkenswert, daß er nicht, wie bei den Späteren, als Episodenfigur auftritt, die mit der Haupthandlung nur in losem Zusammenhang steht, sondern die eigentliche Hauptperson ist; er ist auch der einzige seiner Gattung, der in seiner Wirksamkeit als Schulmonarch vor uns auf der Bühne erscheint.[1] Er liebt Livia, die Schwester eines seiner Zöglinge, der deshalb auch in der Schule nicht so wie seine Genossen unter den barbarischen Prügelstrafen zu leiden hat. Doch hat der Pedant einen Nebenbuhler Claudio, dem er in einer Streitszene in der ergötzlichsten Weise mit lateinischen Brocken und Klassikerzitaten zusetzt. Claudio selber hat Livia zuliebe seine Gemahlin verlassen, diese ist ihm aber nachgefolgt und wird mit ihm durch dieselbe List wieder vereinigt, die Giletta von Narbonne in der Novelle Boccaccios anwendet. Dieser Hergang wird ziemlich ungeschickt in Szene gesetzt oder vielmehr zum größten Teil von einem Knecht dem Pedanten erzählt, der überglücklich ist, nunmehr im unbestrittenen Besitz seiner Livia zu sein und dem Knecht als Belohnung verspricht, er wolle zu seinem Lobe ein lateinisches Epigramm dichten. Die Handlung spielt in Rom, wo der Dichter, wie es scheint, sich damals aufhielt.[2]

1) Wie Salza, Ad Arturo Graf S. 447f. mit Recht bemerkt.

2) An einer Stelle (E. 2^b der Ausgabe von 1538) ist vom Herrendienst die Rede und es wird gerühmt, eine wie gute Stellung Belo bei dem Signore Francesco Orsino di Aragona, abate di Farfa einnehme. Neudruck bei Sanesi Bd. I. Die Ausgabe von 1529, die Vecchietti, Biblioteca Picena s. v. Belo anführt, war mir ebensowenig zugänglich wie dem Salza und dem Ferrari, der zuerst auf die Bedeutung des Stücks in der Geschichte der Poesia pedantesca und besonders auf den Zusammenhang mit Scrofas Schilderung eines verliebten Pedanten hingewiesen hat (vgl. Giornale 19, 304ff.). Über den Typus des Pedanten in der italienischen Literatur im allgemeinen vgl. Graf, Attraverso il

Aber von allen Lustspieldichtern der Zeit unmittelbar nach Ariost verdient keiner in so hohem Maße unsere Aufmerksamkeit wie Pietro Aretino.[1] Als er zum erstenmal mit einer Komödie an die Öffentlichkeit trat (1533), war er bereits über vierzig Jahre alt und eine völlig ausgeprägte literarische Persönlichkeit, durch glänzenden Witz und scharfe satirische Beobachtungsgabe hochberühmt. Schon öfters haben Schriftsteller, die sich des unbestrittenen Besitzes dieser Vorzüge erfreuten, auf dem Gebiete des Lustspiels doch nicht den erwarteten Beifall erlangt; Voltaire bietet hierfür eines der bezeichnendsten Beispiele. Und so sind auch die fünf Komödien Aretinos, die er alle nach seiner Art rasch in wenigen Tagen aufs Papier warf, als dramatische Kunstwerke mangelhaft; was etwa von dramatischem Talent in ihm steckte, kommt in seinen Dialogen, den Ragionamenti weit glänzender zur Geltung. Wenn er sich selber im Prolog zur Cortigiana humoristisch entschuldigt, daß er konventionelle Regeln vernachlässige, wenn er die Abweichungen von der Manier der Alten damit begründet, daß man ja heutzutage in Rom anders lebe als einstmals in Athen, so kann man ihm nur zustimmen. Aber auch von wesentlicheren Vorzügen des antiken Lustspiels ist bei ihm nichts zu spüren. Mit kunstvoller Verschlingung und Auflösung der Handlung hat er sich keine Mühe gegeben, er läßt in den Gang der Stücke einfließen, was ihm gerade in den Sinn kommt, läßt die Personen völlig unmotiviert auf der Bühne erscheinen und wieder abgehen. Mehrmals finden wir, daß in einem und demselben Stück verschiedene Handlungen nebeneinander herlaufen, ohne sich zu berühren, und bei der Auflösung im fünften Akt hat man öfters das Gefühl, daß die auftretenden Personen, nachdem er sie in ein paar lustigen Situationen vorgeführt hat, ihn selber nicht mehr interessieren. Und da er seiner Feder ungehindert ihren Lauf ließ, ist er öfters in ermüdende Weitschweifigkeit verfallen; wo es ihm in den Sinn kommt, zieht er die Gelegenheit an den Haaren herbei, sich selber zu verherrlichen oder seinen Gegnern eins zu versetzen, oder, was am häufigsten geschieht, seinen Gönnern dick aufgetragene Komplimente zu spenden.

Cinquecento (1888) S. 171ff. Ein merkwürdiger Brief des Sigonius über den Begriff des Pedante im Giornale 15, 459. Über die mir nicht zugängliche Komödie „Il Beco" von Belo (1538), worin die Diener und Dienerinnen die Hauptrolle spielen, vgl. die lobende Besprechung von Sanesi, Storia S. 342.

1) Über Aretino und seine Komödien vgl. die von Salza im Giornale 40, 397ff. ausführlich besprochenen Werke von Bertani und von Fresco (1901).

Trotzdem zeigt sich sein Geist in den glänzenden Einzelheiten, die er über alle diese Stücke reichlich ausgestreut hat; auch erhalten viele seiner Lustspielfiguren dadurch eine lebendigere Färbung, daß sie nach Originalen kopiert sind, die dem Dichter und seinen Hörern persönlich bekannt waren.[1]

Den lebendigsten und raschesten Gang hat unter seinen Stücken der Marescalco[2], die dramatische Darstellung einer Mystifikationsgeschichte, wie sie die Italiener so sehr liebten. Es handelt sich, wie es scheint, um eine Begebenheit, die in ähnlicher Weise in Mantua vorfiel, wo Aretino während seines Aufenthalts im Winter 1526/27 die Komödie verfaßte; der Held ist ein Hufschmied, der durchaus ledig bleiben will, aber doch auf Befehl des Herzogs heiraten muß. Das ganze Stück hindurch ziehen sich die Vorbereitungen zu dem großen Augenblick, die der Marescalco scheltend und brummend, dann zwischen rasender Wut und dumpfer Verzweiflung wechselnd über sich ergehen läßt; es zieht eine Galerie der verschiedenartigsten Persönlichkeiten an uns vorüber, fast durchweg mit Meisterhand entworfen, die mit ihrem Zuspruch und ihren weisen Bemerkungen das unglückliche Opfer nur noch mehr aufreizen. So die alte Amme, die ihm mit der amüsantesten Geschwätzigkeit von dem behaglichen Glück des Ehelebens vorredet, dann Herr Ambrogio, der mit ingrimmiger Ironie den Ehestand auf Grund seiner eigenen übeln Erfahrungen schildert, dann der vorlaute Bursche Gianicco, dann der Handelsjude, der auf Anstiften Gianiccos den Marescalco bereden will, etwas von seinen Galanteriewaren für die Braut zu kaufen, dann der Pedant, der auf Befehl des Herzogs das Paar zusammengeben soll. Als der Marescalco nach der burlesken Zeremonie die Braut sich näher ansieht, zeigt sich, daß er den verkleideten Pagen des Herzogs vor sich hat, und wenn er auch ausgelacht wird, ist er doch froh, daß seine Nöte noch ein solches Ende gefunden haben.

Weniger lebendig und rasch ist das Tempo in der Cortigiana[3], die uns ein endloses Gewirr der verschiedenartigsten Mystifikationen vorführt. Aretino hat das Stück in Rom 1525 verfaßt und seine Erfahrungen über das dortige Treiben reichlich verwertet. Da ist

1) Über Fälle, in denen sich dies mit Bestimmtheit nachweisen läßt vgl. die obenerwähnte Besprechung von Salza, besonders S. 420, 422f.

2) Gedr. 1533. Über die Abfassungszeit vgl. Luzio S. 88.

3) Gedr. 1534, über die Abfassungszeit vgl. Luzio S. 2. Ähnlich wie in den Tre tiranni, so stehen auch hier in der Handschrift andere Komplimente für vornehme Herren, als in der gedruckten Ausgabe.

aus Siena ein Messer Maco nach Rom gekommen, in der Hoffnung, Kardinal zu werden, ein völlig hilfloser Dummkopf, der vom Maler Andrea schmählich am Narrenseil herumgeführt wird, da ist ferner der Neapolitaner Parabolano, der die edle Livia anbetet und mit Hilfe seines spitzbübischen Dieners Rosso ans Ziel seiner Wünsche gelangen will, doch führt ihm Rosso anstatt seiner Angebeteten das liederliche Weib eines Bäckers zu; da wird ferner ein Fischhändler um seine Ware betrogen, ganz mit demselben Kunstgriff, den Pathelin gegenüber dem Pelzhändler anwendet (s. o. 1, 452) und außerdem treibt Rosso auch noch mit einem Handelsjuden seinen Spaß. Eine treffliche Gehilfin hat Rosso an der schlauen Alvigia, die seit einer langen Reihe von Jahren erst als Kurtisane, dann als Kupplerin mitten in dem Treiben der römischen Korruption steht. Sie hat bei Geistlichen und Laien reiche Erfahrungen gesammelt, die noch bis in die Zeiten der berühmten Imperia zurückgehen. Die Art, wie sie in behaglichem Gespräch aus dem Schatz dieser Erfahrungen mitteilt, zeigt uns, daß Aretino gerade diese Menschenklasse mit besonderer Vorliebe studiert und ihre große Wichtigkeit im damaligen Rom unter allen den Stellenjägern, Wüstlingen und Kurtisanen erkannt hat. Es ist Aretino offenbar nicht zum Bewußtsein gekommen, was für ein seltsamer Widerspruch darin liegt, wenn er in dem Widmungsbrief der Komödie an einen Kardinal[1] sich in den heftigsten Schmähungen gegen den teuflischen Luther ergeht.

In der Talanta (1542), die gleichfalls in Rom spielt, beherrscht die Kurtisane selber als Hauptheldin die Situation. Doch ist der Hintergrund hier nicht mit so vielen und anschaulichen Zügen aus dem damaligen Treiben der Stadt belebt. Es ist dies auch der einzige Fall, wo Aretino sich enger an ein antikes Vorbild, den Eunuchus, angeschlossen hat. Die wirkungsvolle Szene, wo der getäuschte Liebhaber den Entschluß faßt, sich von der schlauen Buhlerin loszureißen und sein kaltblütiger Ratgeber seine Zweifel an der Standhaftigkeit dieses Entschlusses äußert, ferner die Szene, wo die Buhlerin die Aussöhnung dennoch herbeiführt, zeigen selbst im Wortlaut Anklänge an das altrömische Vorbild, aber auch hier hat Aretino aus dem Schatz seiner reichen Erfahrungen eine Fülle von originellen Zügen beigesteuert, namentlich wenn er schildert, wie Talanta dem Liebhaber gleich nach der Versöhnung allerlei

1) Bernardo Clessio in Trient, vgl. Zenatti im Arch. stor. per Trieste, Istria e il Trentino 2, 172ff.

wertvolle Geschenke abschmeichelt. Talanta sagt auch gleich in der ersten Szene zu ihrer Dienerin, sie mache sich gar kein Gewissen daraus, den Orfinio auszubeuten und es ist ein echt Aretinoscher Einfall, wenn sie hinzufügt: „Man kann ebensowenig sagen, daß er mich liebt, wie man von einem Feinschmecker sagen kann, daß er ein Rebhuhn liebe". Unter den Verehrern der Kurtisane befindet sich wie bei Terenz auch noch ein Miles gloriosus und außerdem der originelle venezianische Philister Vergolo. Gleich bei seinem ersten Auftreten besteigt Vergolo einen Maulesel, wobei natürlich die herkömmlichen Späße über die Reitkünste der Venezianer nicht fehlen, sodann reitet er im Kreis herum und besichtigt die merkwürdigen Bauwerke Roms, die ohne Zweifel auf der Dekoration angebracht sein sollten.[1] Sonst bildet einen Hauptteil des Stücks die sehr verwickelte und nicht besonders interessante Verwechslungsgeschichte, in deren Mittelpunkt die Sklaven stehen, die die Buhlerin hier wie bei Terenz von ihren Verehrern zum Geschenk erhält. Sehr lustig ist in einer Episode dargestellt, wie der Diener des Vergolo, ehe er einschläft, sich vorsichtigerweise das Maultier seines Herrn an den Arm bindet, aber ein Spitzbube es trotzdem fertig bringt, das Tier zu rauben.

Noch bleiben zwei Komödien Aretinos zu besprechen, der Ipocrito (1542) und der Filosofo (1546). Wer zum erstenmale hört, daß Aretino Komödien mit diesen Titeln gedichtet hat, wird gewiß mit großen Erwartungen an sie herantreten. Aber er wird sich etwas enttäuscht fühlen. Im Ipocrito verschwindet der Titelheld in einer überladenen und verworrenen Intrige. Zwei Zwillingsbrüder, beide schon ältere Herren, treiben sich auf der Bühne herum und werden fortwährend miteinander verwechselt, wiewohl es nach den Voraussetzungen der Handlung sehr unwahrscheinlich ist, daß der Sachverhalt so lange unaufgeklärt bleibt. Der eine der Brüder ist verheiratet und hat fünf Töchter, deren komplizierte Liebesgeschichten uns auch nicht erspart werden. Der Hypokrit dient ihnen als Zwischenträger, gibt aber zugleich auch dem Vater gute Ratschläge. Als die Verwirrung aufs höchste gestiegen ist, empfiehlt er ihm als einzige Rettung vollständige Gleichgültigkeit: „Wie ein Weinwirt nichts in ein Gefäß gießt,

1) Eine kunstvolle Dekoration, die dieser Anforderung entspricht, hat Vasari angefertigt und in einem bei d'Ancona 1, 504 mitgeteilten Brief beschrieben.

wenn er merkt, daß die Flüssigkeit durchrinnt, so verfährt auch die Schicksalsgöttin, wenn sie merkt, daß auf einen Menschen das Unglück keinen Eindruck macht". Die erste Szene, wo der Vater diese Gleichgültigkeit zur Schau trägt, ist in der Tat sehr belustigend, doch wirkt die fortwährende Wiederholung der nämlichen Situation etwas ermüdend. Aus dem Charakter des Hypokriten wird man nicht recht klug. Der Bürger Liseo, der gleich in der ersten Szene seinem Diener aufträgt, ihn herbeizuholen, schildert ihn als lang und hager, ein Mittelding von Weltpriester und Mönch, in einem abgeschabten Mantel, das Brevier unter dem Arm; dann tritt er selber auf und erklärt uns in einem Monolog, die Verstellung sei ein Schild, der alle Waffen abstumpfe oder vielmehr eine Waffe, die alle Schilde durchbohre, seine Art der Schmarotzerei sei viel wirksamer als die abgebrauchte Manier der gefräßigen parasitischen Possenreißer, er rühme stets die Frömmigkeit und die christliche Liebe seiner Gönner und entschuldige ihre Schlechtigkeiten mit der Schwachheit des Fleisches; unter dem Mantel der Biederkeit könne er aus der Schlechtigkeit Nutzen ziehen. Gaspary will in ihm eine charakteristische Gestalt der Gegenreformation erblicken, doch sind mir keine Anzeichen dafür bekannt, daß wir es hier mit einem Typus aus der damaligen italienischen Gesellschaft zu tun hätten. Aretino hatte wohl auch hier eine bestimmte Persönlichkeit im Auge. Dabei tut der Hypokrit eigentlich nichts Böses; die alte Kupplerin Gemma beschwert sich zwar, daß er ihr ins Handwerk pfusche, doch haben die Liebenden, denen er hilft, durchaus ehrliche Absichten.

Im Filosofo laufen wieder zwei Geschichten unvermittelt nebeneinander her, erstens eine lebendige und spannende Dramatisierung der wechselvollen Schicksale Andreuccios (nach Dec. II, 5), sodann die Geschichte des Philosophen Plataristotile. Dieser spricht nicht anders als in weisen Sentenzen und vernachlässigt über seinen Hirngespinsten sein Weib Tessa; Tessa ihrerseits meint, die philosophischen Grübeleien ihres Mannes, ob das Feuer ein Körper sei, ob die Zikade mit dem Hintern singe und dergleichen mehr gingen sie nichts an und hält sich durch ein Liebesverhältnis mit dem affektierten Stutzer Polidoro schadlos. Auch bei den übrigen Personen seines Hausstands findet der Philosoph wenig Verständnis so erzählt uns der Diener Salvalaggio, sein Herr habe in der Apotheke ein langes und breites darüber gesprochen, „che il buono e il bello è tutt' una minestra"; das stimme doch nicht; die Trüffeln z. B. seien vorzüglich und sähen doch aus wie ein Haufen

Kot. Dem Philosophen ist übrigens seine Frau verdächtig und er unternimmt, wie so viele seiner Leidensgefährten im Lustspiel, den vergeblichen Versuch, sie der Untreue zu überführen. Als Polidoro im Dunkeln ins Haus schleicht, nimmt der Philosoph die Stimme seiner Frau an, geleitet ihn ins Studierzimmer, schließt ihn ein und holt die Schwiegermutter herbei. Inzwischen befreit Tessa mit Hilfe ihrer Dienerin den Polidoro und führt einen Esel ins Zimmer. Wir sehen dann, wie der Esel am Fenster erscheint, als der Philosoph mit der Schwiegermutter herbeikommt. Dieser erkennt nun, daß er unrecht hatte, seine Frau zu vernachlässigen, er söhnt sich mit ihr aus, aber auch in seiner neuen Rolle als galanter Ehemann bleibt er sich getreu und begrüßt die Frau mit den liebkosenden Worten: „O mio Simposio Platonico, o mia Politica Aristotelica!“

* * *

Nach dem Vorgang dieser Dichter, vor allem Ariosts, entwickelte sich in den Jahren etwa von 1530—1570 der Typus der italienischen Commedia erudita und erstarrte während dieser Zeit immer mehr zu schablonenhaften Formen.[1] An der Ausbildung dieses Typus hatten die Theoretiker keinen irgendwie nennenswerten Anteil; wie bei der Tragödie, so begannen sie auch hier ihre Tätigkeit erst, nachdem die künstlerische Tradition schon im wesentlichen feststand. Sie untersuchten jedoch das Wesen der Tragödie weit eingehender und mit weit mehr Vorliebe, schon aus dem Grunde, weil sie für die Komödie in der Poetik des Aristoteles nur so wenig Anhaltspunkte fanden. Nach der Schrift des Victor Faustus, die vereinzelt und ohne Einfluß blieb, hat Madius seine Explanationen zu Aristoteles Poetik mit einem besonderen Anhang „de ridiculis“ versehen, ebenso findet sich auch z. B. in Robortellis Explanationes (1548) ein besonderer Abschnitt über die Komödie; die Spezialabhandlung des Dichters Bernardino Pino über die Komödie fällt schon in eine spätere Zeit (1586). Ein Hauptpunkt in den Vorschriften des Madius, des Robortelli und anderer Aristoteleserklärer besteht darin, daß die allgemeinen Regeln über die dramatische Kunst, die sie bei der Tragödie vorgebracht hatten, auch für die Komödie gültig seien. Von diesen allgemeinen Regeln wird noch bei Gelegenheit der Tragödie die

1) Grazzini im ersten Prolog zur Gelosia deutet darauf hin, daß diese schablonenhafte und dem Publikum bereits langweilige Manier in Florenz seit dem Assedio (1530) aufgekommen sei.

Rede sein, für die Komödie kommt dabei hauptsächlich in Betracht die Einteilung in fünf Akte und die Einheit der Zeit. Diese Einheit hatte sich jedoch aus den antiken Vorbildern schon längst vor ihrer theoretischen Formulierung von selbst ergeben; bei Aristoteles bezieht sie sich bloß auf die Tragödie; da sie jedoch von den Renaissancetheoretikern durch das Erfordernis getreuer Nachahmung der Wirklichkeit begründet wurde, war ihre Anwendung auf die Komödie eine selbstverständliche Konsequenz. Daß die Komödie in bürgerlichen Kreisen spiele und daß sie — wenigstens die allein maßgebende neue Komödie — keine wirklichen Personen und Ereignisse vorführen solle, wußte man schon längst aus den überlieferten Beispielen und aus der Schultradition, doch scheute man sich nicht, gelegentlich eine stadtbekannte wunderliche Persönlichkeit im Lustspiel zu kopieren.[1] Über das Wesen des Komischen und über verschiedene Arten der komischen Effekte wußten die Theoretiker, von Aristoteles im Stich gelassen, nicht viel Gescheites zu sagen; mitunter nahmen sie, wie Madius, ihre Zuflucht zu dem, was Cicero de oratore II. über das Lächerliche sagt; Castelvetro entnimmt auch Beispiele aus Boccaccios Decamerone; doch wird sich zeigen, daß sie gelegentlich auch Einzelfragen des Aufbaues und der Charakterzeichnung in der Komödie erörterten. Übrigens liegt es in der Natur der Sache, daß die theoretisch angelegten Geister sich mehr zu Terenz als zu Plautus hingezogen fühlten und daß sie unter den italienischen Beispielen der Gattung sogleich das Erstlingswerk, die Cassaria des Ariost, als das Musterbild betrachteten; hier schien ihnen die Technik des Terenz am treuesten festgehalten. Ein eifriger Terenzianer, Varchi, tadelt ausdrücklich das Urteil des Jovius, der Ariosts zweites Drama, die Suppositi, als dessen Meisterwerk hervorhebt und den Dichter rühmt, weil er hier mit Plautus wetteifere. Aber gerade das Vorbild der Suppositi wurde von den Nachfolgern festgehalten, die sich von den Kritikern nicht irre machen lassen durften, wenn sie ihr Publikum amüsieren wollten. Wenn sie die wirksamen Späße des alten römischen Komikers zu immer neuen Kombinationen zusammenfügten, so konnten sie sich darauf berufen, daß solche neue Verwertung des überlieferten Gutes ja auch bei den Alten

1) s. u. Caros Straccioni; Ähnliches auch bei Aretino s. o. und Gaspary-Rossi II², 301. Die mitunter von den Dichtern (z. B. von Dolce vor dem Ragazzo und von Grazzini vor dem Frate) ausgesprochene Behauptung, daß ein wirkliches Ereignis vorgeführt werde, brauchen wir nicht immer wörtlich zu nehmen.

gebräuchlich war, und oft wird nach dem Vorbild Ariosts in den Prologen ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die neuen Dichter hierin nicht zaghafter zu sein brauchten als die alten. In den meisten Fällen sind jedoch ihre Stücke umfangreicher als die römischen Komödien. Sie müssen noch weit mehr von dem überlieferten Stoff zusammentragen und die Handlung noch weit mehr ineinander wirren, um die Spielzeit ausfüllen zu können. Was an ihren Stücken originell ist, ergibt sich in den meisten Fällen daraus, daß sie nach Ariosts Vorbild die Handlung sich vom Hintergrund der zeitgenössischen italienischen Verhältnisse abheben lassen, was z. B. Annibale Caro im Prolog zu den Straccioni als eine durchaus berechtigte Abweichung von den antiken Mustern bezeichnet.[1] Doch blickt die Nachahmung des Altertums überall durch.

Zunächst ist der Schauplatz auf der Straße vor den Häusern der beteiligten Personen überall beibehalten und im Zusammenhang damit auch manche konventionelle Eigentümlichkeiten im Dialog und in der Führung der Handlung, so z. B. daß die Hausherrn bei ihrem Erscheinen auf der Bühne noch Aufträge an die Dienerschaft ins Haus hineinrufen, ferner daß Unterredungen vertraulichster Art auf der Straße stattfinden, zuweilen mit der unwahrscheinlichen Motivierung, man könne sich auf der Straße freier aussprechen, ohne belauscht zu werden (Miles gloriosus 596, vgl. Suppositi 1, 1). So werden auch in Lorenzinos Aridosia einige höchst wirksame komische Situationen nur durch die ganz unwahrscheinliche Voraussetzung möglich, daß der Geizhals sein Geld unter einem Pflasterstein auf der Straße verbirgt. Eine weitere aus dem Schauplatz sich ergebende Unwahrscheinlichkeit ist es, daß so oft in einem Haus eine so völlige Unkenntnis der Verhältnisse des Nachbarhauses herrscht. Mitunter kommt es vor, daß ähnlich wie im Miles gloriosus die Disposition des Schauplatzes direkt für die Intrige nutzbar gemacht wird, daß die Personen von einem Haus zum andern sich verfolgen und fliehen und sich verbergen, eines der besten Stücke dieser Art ist Cecchis Assiuolo.

Die stehenden Figuren bleiben im wesentlichen dieselben. Lorenzino bemerkt ausdrücklich im Prolog zur Aridosia, die Zuschauer sollten sich nicht wundern, wieder einen verliebten Jüngling, einen habgierigen Alten und einen betrügerischen Diener zu sehen, denn ohne diese Figuren könne ein Komödiendichter nicht

1) Eine ähnliche Rechtfertigung der Abweichungen von der antiken Praxis im Prolog zu Ambras Bernardi.

auskommen. Die verliebten Jünglinge haben am meisten ihren ursprünglichen Charakter bewahrt. Zum größten Teil entstammen sie auch hier den Kreisen des höheren Bürgerstandes, oft sind es Studenten, die durch den Universitätsaufenthalt der väterlichen Obhut entzogen sind. Im allgemeinen zeigen sie denselben Mangel an Initiative wie ihre römischen Vorbilder, dafür ergehen sie sich um so mehr in Klagen über die Allgewalt Amors, wobei jedoch gewöhnlich ein lyrisch-sentimentaler Ton angeschlagen wird, ohne die launigen Schilderungen der zwickenden und beißenden Liebespein, in denen sich die plautinischen Jünglinge gefallen. Daran schließen sich dann bewegliche Bitten, der Diener möge ihnen in ihrer Not beistehen, Klagen über das grausame Schicksal, das ihnen so viel Hindernisse in den Weg legt und über den gestrengen Vater der sie nicht frei gewähren läßt; wie bei Plautus (Mostellaria 228) und bei Ariost (z. B. Lena III) so kommt es auch bei den späteren Komödiendichtern vor, daß der Sohn den abscheulichen Wunsch ausspricht, der Vater möge recht bald sterben.

Auch die Diener, die eigentlichen Führer der Intrige, sind den entsprechenden plautinischen und terenzianischen Figuren sehr ähnlich; daß das rechtliche Verhältnis der Diener zu den Herren nicht mehr dasselbe ist, hat auf das Lustspiel nur wenig Einfluß, sie können sogar ihre Aufgaben jetzt um so leichter erfüllen, da die Furcht vor grausamen Strafen wegfällt.[1] Diese ihre Aufgaben sind im wesentlichen dieselben geblieben, sie haben listige Streiche auszusinnen und durchzuführen, um dem Jüngling das geliebte Mädchen und vor allem auch das Geld zu verschaffen, das zur Erreichung des Hauptziels erforderlich ist, wobei sie auch vor Diebstählen und Urkundenfälschungen nicht zurückschrecken, sie haben ferner dem Alten gegenüber die Stellung des Sohns zu decken, wobei es vor allem darauf ankommt, unter Umständen eine biedermännische Miene anzunehmen. Manchmal kommt es vor, daß der Diener bei seinen Plänen ebenso wie Palaestrio im Miles gloriosus den Widerstand eines groben und tölpischen Mitsklaven zu überwinden hat. Ein ähnlicher Gegensatz findet sich schon in Ariosts Scholastica, aber am besten sind wohl diese Kontrastfiguren in Cecchis Assiuolo herausgearbeitet. Als Nebenpersonen erscheinen auch mitunter in der Dienerschar solche vorlaute kleine Bursche, wie sie bei Plautus im Stichus und im Persa auftreten.

1) Wie V. de Amicis (Biblioteca critica della letteratura italiana 16—17, S. 140f.) mit Recht bemerkt.

Eine stehende Figur des antiken Lustspiels ist der habgierige Kuppler, der das Mädchen als Sklavin in seinem Besitz hat und die Leidenschaft des Jünglings mißbraucht, um den Preis für ihre Freigebung ungebührlich in die Höhe zu schrauben. Auch diese Figur kehrt öfters im italienischen Lustspiel wieder, wenn auch der Einwand laut wurde, daß sie in die Verhältnisse der Neuzeit nicht passe. So erscheint auch öfters anstatt des Kupplers ein Mann, der das Mädchen von räuberischen Korsaren gekauft hat und es nun wieder gegen entsprechenden Gewinn den Seinigen zustellen will.

Ebenso wurde eine andere Figur, die für das soziale Leben des Altertums charakteristisch ist, der Parasit in das italienische Lustspiel hinübergenommen. Gestalten wie Ciacco und Biondello im Decamerone (IX, 8) können uns zeigen, daß dergleichen Erscheinungen auch in der italienischen Gesellschaft vorkamen, doch sind sie bei den italienischen Lustspieldichtern fast durchweg mit konventioneller Nachahmung der römischen Vorbilder gezeichnet.[1] Oft sind sie Helfershelfer bei der verwickelten Intrige und greifen stärker in die Handlung ein, als dies bei den römischen Lustspielen der Fall zu sein pflegt. Eine verwandte Figur ist der Sykophant, der in eine Verkleidung gesteckt wird und die Rolle eines Fremdlings übernimmt, die zur Durchführung der Intrige nötig ist (Trinummus). Dieser Figur hatte sich schon Ariost in den Suppositi bedient und ihre Wirkung dadurch noch gesteigert, daß er in einer entscheidenden Szene den falschen Fremdling und den echten Fremdling einander gegenüberstellte.

Andere stehende Figuren erscheinen durch originelle Gestaltung neu belebt, vor allem der Comicus senex. Diese Gestalt ist immer mit besonderer Vorliebe ausgemalt, sie gibt den meisten Anlaß zur Entfaltung einer grotesken und übermütigen Komik, auch wird sie meist nach dem Vorgang Machiavellis durch Lokalkolorit oder durch spezielle Beziehungen auf Verhältnisse des modernen Lebens besonders hervorgehoben.[2] Die Menschenklasse, der die Alten in der römischen Komödie angehören: wohlhäbige

1) Den Namen Ciacco führt ein Parasit in Dolces Ragazzo.

2) Die Florentiner Dichter, in deren Komödien, wie wir noch sehen werden, dieses Rollenfach sehr reich entwickelt ist, hatten dafür einen ausgezeichneten Vertreter in der Person des Schauspielers Barlacchia, der auch zu der berühmten Aufführung der Calandria in Lyon, offenbar als Darsteller des alten Calandro berufen und von seiner Landsmännin, Catharina von Medici reich beschenkt wurde. Über ihn vgl. Salza in der Rassegna bibliografica della lett. ital. 9, 27 ff.; Rasi, I comici italiani s. v.

Männer, die in der Jugend Geschäftsreisen unternahmen, dann ruhig in der Vaterstadt lebten und dabei sich auch mit der Bewirtschaftung ihres Grundbesitzes in der Nähe der Stadt beschäftigten —, diese Klasse war ja auch in den italienischen Handelsstädten stark vertreten. Der comicus senex erscheint auch hier sowohl als knauseriger Papa, wie als verliebter Galan. Für die letztere Sorte blieb das Vorbild von Bibbienas Calandro maßgebend, aber die Lustspieldichter sind unerschöpflich in der Erfindung immer neuer grotesker Situationen, namentlich wunderlicher Verkleidungen, in die der leichtgläubige Alte von den schadenfrohen Dienern gesteckt wird, die ihn mit der Erregung falscher Hoffnungen zum besten haben. Wir können uns den Jubel der Zuschauer vorstellen, wenn der Alte im geckenhaften Aufputz erschien, um sich zu einem Liebesabenteuer zu begeben, wenn er sich seiner ungeschwächten Jugendkraft rühmte und dann durch einen plötzlichen Hustenanfall an die Gebrechen des Alters erinnert ward (z. B. Suppositi II, Gelli, Errore III, 3.), wenn er in dünnen Kleidern, mit einem falschen Bart angetan die ganze Nacht jämmerlich frierend auf der Straße warten muß; den größten Heiterkeitserfolg rief es jedoch hervor, wenn die Spitzbuben es fertig brachten, ihn in Weiberkleidern erscheinen zu lassen.

Der Prahlhans, der sich seiner Heldentaten und seines Glücks bei den Frauen rühmt, aber im entscheidenden Augenblick sich kläglich bloßstellt, ist in der antiken Komödie gewöhnlich ein reicher Mann, der von Spitzbuben und Dirnen ausgebeutet wird. Jetzt erscheint er öfters als ein armer Schlucker, der nur durch das Bewußtsein seiner vermeintlich glänzenden Vergangenheit sich über die Masse der Sterblichen emporgehoben fühlt, und wie sehr diese Person auf Beobachtung der Wirklichkeit beruht, geht auch daraus hervor, daß die Erzählungen von seinen Heldentaten sich meist auf italienische Kriegsereignisse jener Zeit beziehen. Er tritt mehrmals als Spanier auf; die Nation erscheint in diesem Vertreter auch durchaus nicht in schmeichelhaftem Lichte, aber durch diese Rolle, wie durch so manche andere charakteristische Züge gewährt uns das italienische Lustspiel des 16. Jahrhunderts einen Einblick in den Prozeß der Hispanisierung, dem das italienische Leben damals mehr und mehr unterlag. Zu einer stehenden Figur wurde der spanische Capitan erst später in der Commedia dell' arte.[1]

---

1) Vgl. die Besprechung der spanischen Rollen in der italienischen Komödie von Croce, Ricerche Ispano-Italiane II 13ff. (Separatabdruck aus den Atti dell'

Für die Schilderung der Hetären, von denen sich alle diese Personen am Narrenseil führen lassen, fand man bei Plautus vor allem in den Bacchides und dem Truculentus und bei Terenz im Eunuchus die wirkungsvollsten Züge bereit. Sie führen meist den üblichen beschönigenden Titel Cortigiana, doch tritt bei der Schilderung dieser eleganten Sünderinnen das Lokalkolorit vor dem zurück, was zu allen Zeiten gleich bleibt. Es fehlt auch nicht an vornehmer gehaltenen Vertreterinnen des Standes, die wie die Terenzischen „Meretrices non malae“ [1] im Eunuchus und der Hecyra mit edleren Zügen ausgestattet sind; hier dachten die Dichter wohl an die Cortigiane in großem Stil, die in der damaligen italienischen Gesellschaft eine so eigentümliche Stellung einnahmen, für deren Schilderung jedoch die in bürgerlichen Kreisen spielende Komödie nicht der Platz war. An Varchis Suocera werden wir verfolgen können, wie aus diesen Hetären sich die fragwürdige Gestalt der durch Liebe geadelten Buhlerin entwickelt, die schon in einigen Komödien des 16. Jahrhunderts eine gewisse Ähnlichkeit mit den modernen Kameliendamen zeigt.[2]

Die jungen Mädchen aus ehrbaren Familien treten auch im neuen italienischen Lustspiel sehr zurück; im wesentlichen haben sie auch hier nur Bedeutung als Objekt der Intrige, sei es daß sie aus den Klauen eines Kupplers befreit, sei es daß sie vor den Nachstellungen eines verliebten Greises behütet und für einen Jüngling in Sicherheit gebracht werden sollen, sei es daß es sich darum handelt, den Jüngling zu dem sorgfältig bewachten Mädchen vordringen zu lassen und dadurch die folgende Eheschließung unvermeidlich zu machen. Diese letzte Art der Intrige, die Ariost bereits in der Lena anwandte und die dann außerordentlich beliebt wurde, kann als eine Neuerung betrachtet werden, denn die Ähnlichkeit mit der Situation des Chaerea im Eunuchus oder des Pamphilus in der mittelalterlichen Elegienkomödie ist doch nur

---

Accademia Pontaniana Bd. 28), wo auch darauf hingewiesen wird, daß Boccalini in den Ragguagli mit Recht hervorhebt, daß die ernsten, schweigsamen, blutgierig tapferen Spanier in Wirklichkeit ganz anders sind, als sie in den Komödien geschildert werden. In der Sieneser Komödie Ortensio wird die Männlichkeit der Spanier den Italienern als Muster vorgehalten. Der Neapolitaner, der in einigen Komödien des klassischen Stils auftritt (vgl. Croce im Archivio stor. per le prov. Napolet. 23, 712ff.), hat sich nicht zu einer typischen Figur im eigentlichen Sinn entwickelt.

1) Vgl. Donatus ed. Wessner I, 19.

2) Eine gute Charakteristik einiger derartiger Rollen enthält der Aufsatz Toldos „La cortigiana innamorata“ in der Gazzetta letteraria 21, Nr. 10.

sehr entfernt. Auch bringt es die Handlung mit sich, daß wenn der Jüngling sich unter tausend Listen und Gefahren dem Mädchen genähert hat, er nicht viel Zeit verlieren darf, und auch das Mädchen pflegt sich nicht lange zu sträuben, höchstens daß es sich die nachträgliche Sanktionierung durch die Ehe im voraus ausbedingt. Wir erfahren das alles gewöhnlich aus dem Munde des Jünglings, der nach dem Ereignis ähnlich wie Chaerea im Eunuchus oder Claudio in der Scolastica freudestrahlend auf die Bühne stürzt. Gespräche der Liebenden, Schilderungen der aufkeimenden Leidenschaft oder der Seelenkämpfe des Mädchens kommen fast gar nicht vor. Dem Gebrauch des antiken Lustspiels entsprechend steht von vornherein fest, wer in wen verliebt ist. Ein Grund hierfür liegt ohne Zweifel in der sozialen Stellung der jungen Mädchen, die sich — außer etwa auf dem Weg zur Kirche — kaum auf der Straße zeigten, ein weiterer Grund liegt in der Konstruktion der Szene, die es verlangt, daß die Handlung sich auf der Straße abspielt. Bereits Giraldi und Pigna setzen auseinander, daß in der Komödie ein Mädchen aus anständiger Familie nicht auftreten dürfe, denn wenn ein solches sich auf der Straße zeige, so sei das der Wirklichkeit nicht entsprechend, in der Tragödie freilich, meint de Sommi, sei das etwas anderes, denn an eine fürstliche Jungfrau würde sich doch keiner heranwagen. Pigna hält es für nötig, die erwähnte Szene in seinem Lieblingsdrama, der Cassaria damit zu entschuldigen, daß die dort auftretenden Mädchen sich in der Gewalt eines Kupplers befänden. Grazzinis Spiritata kann als Beispiel dafür dienen, wie manche wirksame Situationen sich die Dichter wegen dieses Gebrauchs entgehen lassen mußten. Die Titelheldin des Lustspiels ist ein Mädchen, das seinem Geliebten treu bleiben will, doch suchen es die Eltern zu einer anderweitigen Eheschließung zu bereden. Um nun die unwillkommenen Freier zu verscheuchen, stellt sie sich, als sei sie geistig gestört, eine Situation, aus der sich etwas machen ließe, wenn nicht der Dichter genötigt wäre, sie bloß in erzählenden Berichten vorzuführen. Sehr selten sind Szenen, wie die in Ambras Furto (II, 4), wo Camilla auftritt, über einen verhaßten Heiratsplan weinend und von einer geschwätzigen Magd getröstet. Die detaillierte Ausmalung der erwachenden Neigung, der Eifersucht, der Liebeslust und des Liebesschmerzes erwartete man gar nicht von der Komödie; für das alles bildete sich im Schäferdrama ein Stil aus, der dem Geschmack der Zeit entsprach. In der Komödie konnten sich solche Situationen erst in späterer Zeit freier entfalten,

nachdem der Schauplatz von der Straße ins Zimmer verlegt war. Eine Ausnahme machen natürlich die später zu besprechenden Novellenkomödien, zumal wenn darin Mädchen in Männerkleidern auftreten.

Die Matronen können sich auf der Bühne viel ungezwungener bewegen, als die Mädchen. Doch treten sie nicht gerade häufig auf. Verhältnismäßig am häufigsten erscheint die Gattin, die hinter die Schliche ihres verliebten Alten gekommen ist und bald als resolutes, verständiges Weib durch umsichtige Vorkehrungen unsere Sympathie gewinnt, wie Cleostrata in Plautus Casina, bald als keifende Xanthippe den ertappten Sünder abkanzelt, wie Artemona in Plautus Asinaria. Daß eine Frau vorgeführt wird, die selber auf Abwegen wandelt, kam in den Komödien aus der Zeit Bibbienas und Machiavellis mehrmals vor, jetzt tritt diese moderne Figur gegenüber den Hetären und Sklavinnen nach antikem Muster wieder in den Hintergrund; nur in einigen besonders verwickelten Stücken, wo mehrere Intrigen nebeneinander herlaufen, ist auch eine Ehebruchsgeschichte als Nebenhandlung eingeflochten.

Die Kupplerin ist in der italienischen Komödie eine sehr wichtige Persönlichkeit; sie ist neben dem komischen Alten diejenige Figur, bei der zur traditionellen Charakteristik am meisten Selbstbeobachtetes hinzutritt. Sie hat fast immer eine stürmische Vergangenheit hinter sich und erscheint nun als Mutter oder Pflegemutter einer geraubten Jungfrau oder einer angehenden Cortigiana, der sie ähnlich wie die alte Cleaereta in der Asinaria es als die wichtigste Berufsmaxime einschärft, sich im Verkehr mit den Männern niemals von der Liebe hinreißen zu lassen und stets an den eigenen Vorteil zu denken. Die Ammen, die den jungen Mädchen aus guter Familie zur Seite stehen, sind meist nicht viel besser als Kupplerinnen, sie sind gerne dem verschmitzten Diener des Liebhabers behilflich, eine Zusammenkunft herbeizuführen und verwenden außerdem ihre praktische Lebensweisheit, um die etwaigen sittlichen Bedenken des Mädchens zu zerstreuen. Die meisten Dichter schildern diese Figur mit sichtlichem Behagen;[1] wir werden jedoch sehen, wie ein Florentiner Dichter, Girolamo

1) In Bargaglis Pellegrina tröstet die Amme den Liebhaber, dessen Geliebte von ihm schwanger ist, der aber nicht will, daß sie einen andern heirate. Sie sagt, der Liebhaber könne sich gar nichts Bequemeres wünschen; der Mann habe in der Ehe alle Unannehmlichkeit, der Liebhaber alles Vergnügen, der eine sei gleichsam der Kaplan, der andere derjenige, welcher die Pfründe einheimst.

Razzi, den Anlaß benutzt, um auf die soziale Gefahr einer solchen Vertrauensstellung der Amme hinzuweisen.

Mag nun aber die Schöne, die umworben wird, eine Kurtisane oder ein Mädchen aus achtbarer Familie sein, fast immer ist ihre Beraterin ein bejahrtes Weib. Die jugendliche Soubrette ist erst später eine Hauptfigur der Komödie geworden, obgleich die Renaissance-Lustspieldichter auch für diese Gestalt ein Vorbild in der Astaphium des Truculentus hätten finden können. Allerdings hat in der Calandria die schöne Fulvia eine Dienerin, die selber den Regungen der Liebe nicht unzugänglich ist, und Aretino, der das Kurtisanenwesen mit so eindringender Sachkenntnis schildert, hat seiner Talanta sowie der Tullia im Filosofo Begleiterinnen von entschieden soubrettenhaftem Charakter beigegeben, auch in den Komödien der Sienesen haben manchmal die Gespräche zwischen Dienern und Mägden einen stark erotischen Charakter, doch sind das vereinzelte Fälle, und die schlauen Diener müssen sich gewöhnlich bloß für ihre Herren anstrengen, ohne daß sie selber durch das Glück der Liebe belohnt werden. Offenbar hängt dies damit zusammen, daß die alten Ammen von Männern gespielt wurden und eine beliebte Aufgabe für Charakterkomiker waren, was sie ja in Frankreich noch bis ins Zeitalter Corneilles blieben.

Die Kupplerin ist gewöhnlich nicht durch ein festes Verhältnis mit der Schönen verbunden, sondern eine unabhängige Ruffiana, die, wie es gerade die Gelegenheit bringt, den verschiedenen Interessenten ihre Dienste zur Verfügung stellt. Für die Schilderung solcher Weiber stand in den italienischen Städten ein überreiches Beobachtungsmaterial zu Gebote, das schon in der erzählenden und satirischen Literatur verwertet war, daneben war in der weitverbreiteten Celestina (s. u. Buch VI) ein unsterbliches Musterbild der Gattung gegeben, und mit welcher Vorliebe man diesen Typus schilderte, geht daraus hervor, daß ihn zwei hervorragende Lustspieldichter, Aretino und Piccolomini, der eine in den Ragionamenti, der andere in der Raffaela sich freier und ausführlicher entfalten ließen, als dies in der gebundenen Form des Lustspiels möglich war. Gewöhnlich ist diese Kupplerin zugleich auch Betschwester[1], verbringt einen großen Teil ihrer Zeit in der Kirche und hat dadurch Gelegenheit, nicht nur sich den liebesbedürftigen Klerikern zu nähern, sondern auch die schönen Mädchen

1) Einen Beleg dafür, wie sehr diese Verbindung im damaligen Italien der Wirklichkeit entsprach, gibt Salza im Giornale 40, 434.

der Stadt kennen zu lernen und mit ihnen unter einer harmlosen Maske Fühlung zu gewinnen. Prachtexemplare der Gattung sind unter andern die römische Ruffiana in Aretinos Cortigiana, die sich von einem weltgeschichtlichen Hintergrund abhebt, und die alte Verdiana in Cecchis Assiuolo, die aus dem verliebten alten Geizhals Ambrogio einen möglichst hohen Lohn für ihre Kuppeldienste herausschlagen will.

Neben diesen überlieferten Figuren begegnen uns auch einige vollständig neue, für das damalige Italien charakteristische. Hierher müssen wir vor allem den Pedanten rechnen, denn der Erzieher Lydus in den Bacchides des Plautus, der den Jüngling vor den leichtfertigen Dirnen warnt und den man schon als das Urbild der Gattung bezeichnet hat, ist im Grund genommen eine farblose Nebenfigur, ebenso der Erzieher, der in der Calandria dem verliebten Jüngling gegenüber eine ähnliche undankbare Aufgabe zu erfüllen hat. Wenn Bibbiena diese Figur noch nicht mit den später üblichen komischen Zügen ausstattete, so ist dies wohl dadurch zu erklären, daß zu seiner Zeit das große Publikum noch zu viel Respekt vor der neuen humanistischen Wissenschaft besaß, obwohl sich damals schon in der Entwicklung des Humanismus gezeigt hatte, daß er, wie alles neue, im Laufe der Zeit dem Eindringen der Routine und Schablone unterworfen ist. Manche Anzeichen des späteren Pedantismus: die Verachtung des ungelehrten Pöbels, die blinde Verehrung der anerkannten Autoritäten, die grammatische Kleinigkeitskrämerei waren schon deutlich hervorgetreten. Der verknöcherte Humanist, der ebenso zum Spott herausfordert wie der verknöcherte Scholastiker, wurde wohl zuerst von dem scharfblickenden Erasmus als ein neu aufkommender Typus erkannt und beschrieben; die Schilderung der Schulpedanten im 27. Kap. des Lobs der Narrheit (1509) ist ohne Zweifel auf humanistische Gelehrte gemünzt. In die dramatische Literatur wurde er, wie bereits erwähnt, von Belo eingeführt. Der Pedant hat stets einen felsenfesten Glauben an seine eigene Vortrefflichkeit und Weisheit und ist dabei allen schwierigen Lagen gegenüber vollständig hilflos; sein mit Latinismen durchsetztes Italienisch veranlaßt namentlich im Gespräch mit Leuten aus dem Volk die ergötzlichsten Mißverständnisse, die er dann mit Äußerungen der Empörung oder des tiefsten Mitleids über den ungebildeten Pöbel begleitet; bei jeder Gelegenheit ist er mit seinen lateinischen Sentenzen und syllogistischen Figuren bei der Hand und das alles wirkt doppelt ergötzlich in den Szenen, wo der Pedant als ein

vom Liebespfeil Getroffener erscheint. Freilich schützt ihn seine sentenziöse Weisheit nicht davor, von den übrigen in der schmählichsten Weise gefoppt und hinters Licht geführt zu werden, aber dafür gewährt diese Weisheit dem Geprügelten und Verhöhnten reichlichen Trost; indem er sich an die großen Männer der Vorzeit erinnert, die gleichfalls vom Pöbel verkannt und vom Unglück verfolgt wurden, gewinnt er rasch seine Seelenruhe wieder.

Daß Aretino, der geschworene Feind der Buchgelehrsamkeit, sich diese Figur nicht entgehen ließ, darf uns nicht wundern. Im Marescalco, den er noch vor dem Erscheinen von Belos Komödie dichtete, wird der Pedant das Opfer eines Bubenstreichs; der freche Bursche Giannicco befestigt ihm eine Rakete am Kleid und steckt sie in Brand und der Pedant droht mit der Verachtung der Nachwelt, wenn man ihm keine Gerechtigkeit widerfahren lasse. Ein eigentümlicher Zug, der auch sonst in der Rolle des Pedanten vorkommt, ist es, daß er neben klassischen und humanistischen Autoritäten auch mittelalterliche Schriften, wie das Doctrinale des Alexander de Villadei im Munde führt. Um die Mitte des Jahrhunderts wird dann der Pedant immer häufiger als stehende Lustspielfigur verwertet. Öfters erscheint er als Erzieher des verliebten Jünglings, z. B. in der Sieneser Komödie „Gli ingannati“ und in Calmos Travaglia. Ein Prachtstück von einem verliebten Pedanten tritt in Martinis Amore scolastico auf. Um sich seiner Angebeteten nähern zu können verkleidet er sich als Müller; er vergleicht seine Verwandlung mit den niedrigen Gestalten, die der verliebte Jupiter annahm, doch verrät er sich dadurch, daß er auch in der angenommenen Rolle seinen italienisch-lateinischen Jargon beibehält. Das vollendetste Exemplar der Gattung sollte jedoch erst später, im Candelajo des Giordano Bruno erscheinen.[1]

Neben dem Pedanten ist der Negromant eine für die damalige italienische Gesellschaft charakteristische Figur, die schon in der Calandria als Nebenrolle und bei Ariost als Hauptperson einer Komödie verwendet worden war. Auch bei den Späteren tritt der Negromant auf, stets mit der Tendenz, den Aberglauben zu verspotten. So wird er in Paraboscos Viluppo ähnlich wie bei Ariost erst als Helfershelfer der Intrige verwendet, um dann selber schmählich geprellt zu werden. Mitunter erscheint auch ein Diener

1) Daß Giordano Bruno die Komödie Belos kannte, ergibt sich daraus, daß der Pedant in seiner Cena delle ceneri ein Namensbruder des Beloschen Prudenzio ist.

oder ein Sykophant unter der Maske des Zauberers und beredet die leichtgläubigen Alten zu den wahnwitzigsten und abenteuerlichsten Streichen, so bereits in Ricchis Tre tiranni, dann in Ambras Cofanaria und mit besonderer Virtuosität in Cecchis Incantesimi; hier wendet sich der Dichter auch im Prolog gegen den einfältigen, leichtgläubigen Pöbel, zu dem auch manche Fürsten und Prälaten gehörten.

Die Geistlichkeit war in den mittelalterlichen Possenspielen oft dem Gelächter preisgegeben worden und zwar waren es meist Vertreter der Mönchsorden, die die Kosten des Spaßes zahlen mußten. Aber während solcher Spott sich früher noch sehr gut mit kirchlicher Gesinnung vertragen hatte und auch der mit vernichtendem Hohn geschilderte Fra Timoteo auf die Zeitgenossen zunächst bloß eine spaßhafte Wirkung ausübte, wurde die Vorführung solcher Gestalten im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation doch ein gefährliches Unternehmen. In Lorenzinos Aridosia tritt noch ein Priester auf, der gegen Bezahlung sich dazu bereit finden läßt, einen zur Intrige gehörigen possierlichen Exorzismus auszuführen, er sagt freilich, daß er es nur tue, weil durch diese List Vater und Sohn ausgesöhnt werden sollten. In Giannottis Vecchio Amoroso erscheint der Prior von San Niccolò in Pisa als ein jovialer und gutmütiger Herr, der den Jünglingen gegen den alten Sünder beisteht. Wenn von da an die Geistlichen nur noch in wenigen Ausnahmefällen[1] als komische Personen erscheinen, so hängt dies wohl auch damit zusammen, daß man die alten kanonischen Verbote strenger nahm; aber gelegentliche satirische Anspielungen gegen die „ajutamariti", wie sie Cecchi nennt, kommen noch öfters vor, am häufigsten treten derartige Äußerungen zutage, wenn die geschwätzigen Kupplerinnen Erfahrungen aus ihrer Praxis zum besten geben.

Das also sind die Schachfiguren, die zu immer neuen Spielen in Bewegung gesetzt werden; durch neue Kombination der überlieferten Motive entstehen neue dramatische Handlungen, die in den Grundzügen doch stets einander ähnlich sind; es ist ja überhaupt eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte des Dramas, wie gern die Zuhörer sich solche fortwährende Wiederholungen gefallen lassen. Gegenüber dem antiken Lustspiel mußten sich manche Neuerungen in den Motiven der dramatischen Verwicklung

1) So in Grazzinis Frate, in Contiles Trinozzia, in Dolces Marito s. u. Über die kanonischen Verbote s. o. 1, 384f.

aus der teilweisen Neugestaltung der dramatischen Charaktere von selber ergeben, und wenn einem neueren Dichter einmal ein origineller Zug glückte, so wurde er von seinen Nachfolgern mit eben solcher Unbefangenheit wieder verwertet, als wäre er aus dem Altertum überliefert.

Viele dieser Stücke sind auch bloß Neubearbeitungen römischer Lustspiele, in denen nach dem Vorgang Machiavellis in seiner Clizia der Hintergrund sowie die Namengebung der Gegenwart angepaßt ist. Eine ganze Reihe solcher Neubearbeitungen lieferten der Florentiner Cecchi und der Venetianer Lodovico Dolce, letzterer hat es sogar fertiggebracht, die Handlung des Amphitruo in das zeitgenössische Italien zu übertragen. Der Übergang von solchen Stücken zu den „Originalstücken" ist ein kaum merkbarer, zumal da manche derselben durch Kontamination aus mehreren römischen Lustspielen hervorgingen, und auch abgesehen davon wurden von den neuen Lustspieldichtern einzelne wirksame Szenen der römischen Komödie ohne weiteres übernommen. Besonders beliebt war dies Verfahren bei der Szene der Mostellaria, wo der Sklave den Alten vom Eintritt in sein Haus durch die Vorspiegelung zurückhält, daß es von Gespenstern heimgesucht sei, ferner bei der Szene der Asinaria, wo der alte Sünder bei der Buhlerin sitzt und von seiner Frau überrascht wird, sodann bei der Szene der Aulularia, wo dem Geizhals sein Goldschatz gestohlen wird; aus Terenz entlehnte man mit Vorliebe die groteske Kampfszene des Eunuchus, wo der verschmähte Liebhaber mit dem Parasiten, dem Koch und sonstiger Dienerschaft einen Sturm gegen das Haus der Geliebten unternimmt. Von den komischen Effekten Ariosts kehrt keiner so häufig wieder, wie der Transport des Liebhabers in einer Kiste, den Ariost wahrscheinlich aus dem Decamerone IV, 10 entlehnt hat. Und außerdem wurden auch noch andre komische Einfälle und Züge aus dem reichen Schatz der Novellen- und Schwankliteratur ins Lustspiel übernommen.[1]

Durch die größere Ausdehnung der Stücke waren die Dichter genötigt, die Handlung möglichst reichhaltig zu gestalten. Hierfür konnten sie von Terenz mehr lernen als von Plautus; die Terenzische Manier, mehrere Verwicklungen nebeneinander herlaufen zu lassen, kehrt fast regelmäßig wieder und die sich kreuzenden

1) Montaigne (Essais II 10) beurteilt diese gehäuften Entlehnungen aus Plautus, Terenz und Boccaccio bei den italienischen Komödiendichtern sehr scharf: Ce qui les faict ainsi se charger de matiere, c'est la desfiance de se pouvoir soustenir de leurs propres graces.

Intrigen aller der Kurtisanen, Kupplerinnen und jungen Mädchen, der Studenten, alten Gecken und spanischen Kapitäne, die zu einem scheinbar unauflöslichen Knäuel ineinander gewirrt sind, wirken oft ergötzlich genug; freilich sind die Voraussetzungen oft sehr gekünstelt und man fragt sich, ob denn alle diese Intrigen und Verwicklungen erforderlich waren, um zu einem befriedigenden Abschluß zu gelangen. Ein Hauptmotiv der Verwicklung bleibt auch hier, daß die Beteiligten, ohne es zu wissen in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnis stehen; mitunter bewegen sich sogar drei oder vier Mitglieder einer Familie in diesem Chaos, ohne einander zu kennen, das Menächmenmotiv wird auch noch herangezogen, um den Wirrwarr zu vergrößern und als ob es damit nicht genug wäre, auch noch das Novellenmotiv, daß ein junges Mädchen sich als Jüngling verkleidet. Sehr beliebt ist die schon in Plautus Curculio vorkommende Verwicklung, daß die Bewerbung eines Jünglings um die Gunst eines Mädchens schließlich dadurch gegenstandslos wird, daß er sich als ihr Bruder herausstellt;[1] außerdem herrscht eine entschiedene Vorliebe für die nach unserem Gefühl äußerst peinliche Situation, daß ein alter Geck das von ihm mit Liebeswerbungen verfolgte Mädchen schließlich als seine Tochter erkennt. Auch das kommt vor, daß ein Jüngling, dessen Herz schon anderweitig vergeben ist, mit der vermeintlichen Witwe eines totgeglaubten Mannes vermählt werden soll, der dann natürlich zur rechten Zeit erscheint und seine Ansprüche geltend macht; d'Ambra hat diese Verwicklung zweimal, im Furto und in der Cofanaria verwertet. Selbst das ganz Unglaubliche wird uns vorgeführt, daß Mann und Frau nach langer Trennung sich im Stück nebeneinander her bewegen, ohne sich wiederzuerkennen. In Firenzuolas Trinuzia lieben zwei Jünglinge dasselbe Weib; der eine weiß nicht, daß sie seine Schwester ist, der andre weiß nicht, daß sie seine verloren geglaubte Frau ist, gerade die Ähnlichkeit mit der Vermißten zieht ihn an. Noch wunderlicher ist die Verwicklung in Marino Negros Lustspiel „La Pace"; dort werden zwei Ehemänner vorgeführt, deren jeder die Frau des andern liebt; schließlich stellt sich heraus, daß diese ihre Geliebten niemand anders sind als ihre längst vermißten und totgeglaubten Frauen aus erster Ehe. Oft sind mehrere Verwechslungsgeschichten so ineinander verwickelt, daß die Zuschauer kaum imstande waren, den Faden der Handlung festzu-

1) Dieselbe Verwicklung auch bei Boccaccio s. o. S. 226.

halten, namentlich bei den späteren Florentinern kostet das mehr Kopfzerbrechen, als der ganze Spaß wert ist.[1] Die Fantesca des Parabosco bietet ein gutes Beispiel dafür, welche unglaublichen Verwicklungen sich durch gehäufte Anwendung des Verkleidungsmotivs erreichen ließen. Ein Bürger von Venedig hat zwei Töchter, deren eine, Buona, als Mann verkleidet unter dem Namen Paolo auftritt; die andere, Chiara, soll nach Verabredung der Väter den jungen Brescianer Pandolfo heiraten, einen Paduaner Studenten, der jedoch in die Giacinta verliebt ist und sich heimlich in deren elterlichem Hause in Venedig aufhält, als Dienerin verkleidet. Aber zunächst ohne Erfolg, denn Giacinta ist in die als Mann verkleidete Buona verliebt und benutzt den als Mädchen verkleideten Pandolfo zur Bestellung der Liebesbriefe.

Indes verwenden die Dichter große Sorgfalt darauf, daß die mannigfaltigen, nebeneinander herlaufenden Intrigen doch ein einheitliches Ganzes bilden und tun sich auch darauf etwas zugute. So weist z B. Raineri im Prolog zur Altilia (1550) ausdrücklich darauf hin, daß die Handlung zugleich doppelt und einfach sei und auch Caro rühmt sich im Prolog zu den Straccioni, die drei Handlungen seien derart ineinander verflochten, daß sie als eine gelten könnten. Doch war natürlich bei diesem System die Charakterkomödie mit einer dominierenden Hauptperson ausgeschlossen.

Wenn die Dichter uns in solche Verwicklungen stürzen, die gewöhnlich im vierten Akt ihren Höhepunkt erreichen, dann müssen sie auch im ersten und im letzten Akt lange und langweilige Auseinandersetzungen vorbringen, wie die Personen voneinander getrennt wurden — gewöhnlich durch Korsaren oder bei der Plünderung einer Stadt, etwa dem Sacco di Roma — und wie sie dann ihre Zusammengehörigkeit erkennen; die im antiken Lustspiel gewöhnliche Art der Erkennung durch ein äußerliches Zeichen — etwa durch ein Muttermal, wie in Martinis Amore scolastico — war im allgemeinen nicht beliebt, sie wird auch in Pignas theoretischem Werk ausdrücklich als ein verfehltes Auskunftsmittel bezeichnet. Nachdem einmal der Sachverhalt festgestellt ist, pflegt Plautus so rasch wie möglich dem Ende zuzueilen (vgl. namentlich den hastigen Abschluß in der Casina und der Cistellaria); breitere

1) De Sommi gibt im dritten Dialog den guten Rat, Farbe und Schnitt der Kostüme möglichst verschiedenartig zu gestalten, um die Auseinanderhaltung der Personen in dem Intrigengewirr zu erleichtern.

und gefühlvollere Erkennungsszenen finden sich nur im Poenulus und etwa noch im Rudens. In Italien war diese letztere Art die beliebtere; die freudige Rührung äußert sich ausführlicher und selbst die alten Geizhälse und Mädchenjäger werden mitunter sentimental. Eine Heirat mindestens muß sich natürlich aus der Auflösung ergeben. Die geschickte Art, wie Ariost im Negromante noch am Schluß des letzten Aktes eine neue Wendung herbeiführt, fand keine Nachahmung; eine Ausnahme bilden die Parentadi des Grazzini, der selber im Prolog auf sein Vorbild hinweist.

Mit der Gleichartigkeit der Handlung, der Charaktere und des Schauplatzes steht es auch im Zusammenhang, daß in bezug auf die ganze Art, wie die Personen kommen und gehen und sich auf der Bühne bewegen, manche konventionelle Eigentümlichkeiten des römischen Lustspiels beibehalten wurden. Den pedantischen Theoretikern, die durch den Gegensatz zwischen dem blinden Autoritätsglauben und dem Prinzip der Naturnachahmung so oft in Verlegenheit gerieten, verursachte besonders eine solche Eigentümlichkeit viel Kopfzerbrechen, daß nämlich mitunter bei Plautus die Personen des Spiels sich unmittelbar an die Zuschauer wenden, während Terenz schon von Donatus dafür gerühmt wird, daß er dergleichen vermeide. Pigna erklärt sich gegen diese Sitte und will die Anrede nur im Prolog und in den Schlußworten des Grex gestatten. Die vereinzelten Fälle, wo dergleichen sonst noch bei Terenz vorkommt, sucht er zu eliminieren; Plautus betrachtet er offenbar auch hierin nicht als maßgebend.[1] De Sommi wendet sich gegen die Monologe überhaupt; er meint, lange Selbstgespräche auf der Straße seien etwas ganz Unnatürliches. Weitschweifige Monologe, in denen die Personen Betrachtungen über ihre Lage anstellen, sind sehr häufig[2]; sie verlaufen meist in der Art, daß zu Anfang allgemeine Sentenzen stehen und dann erst die Anknüpfung an den besonderen Fall erfolgt. Daneben finden

1) Trotzdem hat z. B. Cecchi in der Rolle der Magd Dulcina einen ähnlichen Effekt angebracht, wie Plautus in der Cistellaria IV, 2 oder im berühmten Monolog des Euclio. Dulcina fragt in der Schlußrede, ob keiner für sie einen Dienst wisse und wundert sich, daß alle lachen.

2) Charakteristisch sind die Klagen eines Berichterstatters über die Langweiligkeit der Monologe bei einer Lustspielaufführung in Pesaro 1574, herausg. v. Saviotti im Giornale 12, 412. Salza (S. 136) zählt in Dolces Fabrizia sechsunddreißig Monologe. Übrigens wurde damals stets der Ausdruck Soliloquio gebraucht; „Monologo“ fehlt z. B. noch in der Ausg. des Wörterbuchs der Crusca von 1746; das Wort kam, soviel ich weiß, erst in Frankreich im 17. Jahrhundert in Gebrauch.

sich aber auch öfters Monologe in der naiven mittelalterlichen Manier, die dazu dienen, die Zuhörer über bestimmte tatsächliche Voraussetzungen der Handlung zu unterrichten. Solche Monologe kommen ja auch öfters bei Plautus und Terenz vor (z. B. Trinummus V, 2, Eunuchus III, 4). Ariost hat sich gleichfalls dieses Auskunftsmittels bedient, so wenn in der Lena einer auf die Bühne tritt und uns erzählt: „Ich habe dem Pacifico ein Faß geliehen, nun höre ich aber, daß er gepfändet werden soll, da will ich doch vorher mein Faß in Sicherheit bringen usw.“ Ganz besonders ungelenk und weitschweifig ist ein solcher Monolog (III, 3) in der Suocera des Varchi, der sich doch so viel auf seinen überlegenen Kunstverstand zugute tut. Auch fehlt es nicht an jener unbeholfenen Art des Monologs, wo einer herauskommt und dem Publikum erzählt, was hinter der Szene vorgegangen ist, ein Auskunftsmittel, das auch von solchen verwendet wird, die, wie z. B. d'Ambra, auf kunstvolle Verwicklung großen Wert legen. Ferner kommt es ebenso wie in den römischen Komödien vor, daß durch Belauschung eines Monologs ein Geheimnis entdeckt wird (Aulularia, Euclio und Strobilus; Giannotti, Vecchio Amoroso II, 2; Cecchi, Dissimili IV, 3) oder daß jemand in betrügerischer Absicht einen Monolog hält, um einen anderen, von dem er weiß, daß er horcht, irrezuführen (Ariost, Lena III, 3, Alamanni, Flora III, 5). Als Anrede ans Publikum können auch die ironischen Apartes gelten, mit denen die Sklaven oder Parasiten die Seufzer des verliebten Jünglings oder die Prahlereien des Capitano im italienischen ebenso wie im alten römischen Lustspiel begleiten (z. B. Eunuchus 422), doch ist das ein naheliegender Effekt, der auch im geistlichen Schauspiel des Mittelalters vorkam.[1]

Am verdienstvollsten und originellsten sind die Italiener in der Führung des Dialogs und in der Belebung desselben durch anschaulich volkstümliche Wendungen, worin es die Florentiner, wie wir sehen werden, zur höchsten Meisterschaft brachten. Dagegen tritt der Wortwitz sehr zurück; wo er vorkommt, bezieht er sich meist in Nachahmung der Plautinischen Manier auf die Eigennamen, die der Dichter von vornherein zu diesem Zweck

1) Seltener sind andere Eigentümlichkeiten des Stils der antiken Komödie, z. B. daß einer den andern anredet und daß dieser ihm zuerst eine Zeitlang antwortet, ohne ihn anzusehen (z. B. in Giannottis Vecchio amoroso I, 3) oder daß die Exposition im Gespräch mit einer persona protatica entwickelt wird. Ricchi in den Tre tiranni weist in der Inhaltsangabe ausdrücklich darauf hin, daß er die persona protatica den Alten entlehnt habe.

gewählt hat. Wie Plautus solche Witze an die Namen des Curculio, des Archidamidas, des chrysos Chrysalus u. a. anknüpft, so tut z. B. Firenzuola dasselbe mit den Dienern Golpe und Dormi in der Trinuzia, Cecchi in der Dote mit dem Vormund Manno „che ammanna per sè", der Verfasser des Arzigogolo mit dem Namen Ser Lesso und Ser Arrosto. Bei Plautus begegnen wir auch öfters einer eigentümlichen Art des Witzes, durch welche die dramat Illusion aufgehoben wird. Mehrmals legt er Personen seiner Lustspiele die Worte in den Mund „wir wollen uns sputen, sonst dauert das Stück zu lange" (z. B. Mercator 996) oder sie sagen in einer abenteuerlichen Situation „das ist ja wie in einer Komödie" (Persa 464, ähnlich Miles gl. 215). Derartige Scherze finden sich schon bei Ariost und sie kehren dann sehr häufig wieder. In Akt IV, Sz. 5 von Firenzuolas Trinuzia sagt ein Diener: „Es ist ja wie zwischen dem IV. und V. Akt einer Komödie, so ist alles aus Rand und Band" und erhält die Antwort: „Jawohl, nur wird in der Komödie die Sache aufgelöst und hier wird sie immer verwickelter." Eine sehr lustige Verwertung dieses Motivs ist es, wenn der gefoppte alte Freiersmann Virginio in dem Sienesischen Lustspiel „Gli ingannati" davor Angst hat, daß ihn die Sieneser Akademiker auf die Bühne bringen könnten, ein Effekt, den in weit schwächerer Weise auch Parobosco am Schluß des vierten Aktes seiner Viluppo verwertet. Auf ein anderes komisches Effektmittel, die Verwendung verschiedenartiger Sprachen und Dialekte sei hier nur kurz hingewiesen. In der commedia erudita hatte sich schon Bibbiena dieses Effekts bedient, indem er den Facchino, der die vermeintliche Leiche des Calandro trägt, bergamaskisch sprechen läßt; zur Rechtfertigung eines solchen Verfahrens konnte man sich auf die Verwendung der karthagischen Sprache im Poenulus des Plautus berufen, wie dies bereits Ricchi in seinen Tre tiranni tat. Die ausgiebigste Verwendung des Sprachengemisches werden wir bei den Venezianern finden. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern dieser beliebten Manier, so z. B. der Sienese Alessandro Piccolomini. Er läßt zwar in seiner Komödie Amor costante einen Spanier sich seiner Sprache bedienen, die er allerdings zum Zweck der größeren Verständlichkeit dem Italienischen annähert. Aber in seinen Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik (VII, 22) erklärt er sich gegen sein früheres Verfahren. Durch das Wahrscheinlichkeitsprinzip sei es nicht zu entschuldigen, denn Seneca lasse ja auch die Griechen lateinisch sprechen und bei den griechischen Tragikern bedienten sich Personen verschiedener Nationalität doch einer und

derselben Sprache. Die punischen Worte bei Plautus hätten nur den Zweck, anzuzeigen, daß die betreffende Person ein Afrikaner sei, auch gehörten diese Worte nicht zum Zusammenhang der Handlung.

Ebensowenig wie Plautus verschmähen es die italienischen Lustspieldichter, durch derbe und obszöne Äußerungen eine spaßhafte Wirkung zu erzielen. Die terenzianisch gesinnten Theoretiker sind freilich mit dieser Unsitte nicht einverstanden. Giraldi sagt, der Dichter solle das Laszive mit ehrbaren Worten verhüllen, so daß auch Jungfrauen zuhören könnten, ähnlich äußert sich Madius de ridiculis; er beruft sich auf die Stelle in Aristoteles' Ethik IV, 8, wonach es besser sein soll, obszöne Scherzworte nicht gerade herauszusagen, sondern durch die subintellectio (*ὑπόνεια*) zu wirken.[1] De Sommi hat sich über die motti licenziosi seine eigene Theorie ausgedacht. Wenn die Zuhörerschaft einer Komödie aus lauter tugendhaften Personen bestünde, so müßte man sie vermeiden; da aber die meisten nicht ganz tugendhaft seien, so müsse man solche Worte verwenden wie die Ärzte die Süßigkeiten, die sie den bitteren Medizinen beifügen (s. o. 1, 495). Dann beruft er sich auf seine Vergleichung der Komödie mit dem menschlichen Körper (s. u. Buch III) und meint, daß die motti licenziosi der Komödie mit den Schamteilen des Körpers zu vergleichen seien, auch insofern, als sie in derselben Proportion wie die Schamteile zu dem übrigen stehen und nicht zuviel Raum einnehmen sollten und daß man die unanständigen Gedanken mit der Hülle anständiger Worte umgeben müsse. Aber die Praxis der Dichter stimmt mit diesen Regeln nicht überein, namentlich Secchi, Groto und die Sieneser Komiker wimmeln von Obszönitäten. Auch die Florentiner Dramatiker sind von dergleichen nicht frei, doch zeichnet sich der fruchtbarste unter ihnen, Cecchi, durch eine gewisse Zurückhaltung aus. In seinem Assiuolo freilich hat er, wie auch im Prolog zugestanden wird, ein anderes Verfahren eingeschlagen; es heißt dort, der Verfasser habe es diesmal verschmäht, die Intrige auf das gewöhnliche Motiv der Wiedererkennung zu basieren

1) Eine ernstere Auffassung zeigt sich in dem Kommentar des Donato Acciajuoli: obscoena, quaecumque sint et quomodocumque dicantur, minime urbanum decent. — Übrigens sagt schon Machiavelli im Prolog zur Clizia, die unanständigen Dinge sollten so gesagt werden, daß die Damen nicht zu erröten brauchten. Mehrmals bemerken auch die Theoretiker (z. B. Bernardino Daniello in seiner Poetica 1536, S. 34), daß, wie in der Tragödie der Mord auf offener Bühne ausgeschlossen sei, so in der Komödie die „lascivi basci, abbracciamenti, congiungimenti venerei e simili a queste cose".

und wolle für diesen Mangel durch größere Leichtfertigkeit in Handlungen und Worten entschädigen. Das Unglaublichste auf diesem Gebiete pflegen die alten Liebesnarren, sodann die Ammen und Kupplerinnen zu leisten; den spitzbübischen Dienern macht es die größte Freude, harmlosen Äußerungen einen obszönen Sinn unterzulegen; sehr häufig sind Anspielungen auf die Syphilis.[1] Die von Ariost in den Suppositi aufgebrachte Manier, im Prolog mit versteckten Obszönitäten zu spielen, fand auch bei den Späteren Nachahmung.

Hinsichtlich der Versform hat sich auch in dieser Periode kein allgemein anerkannter Brauch entwickelt. Daß der Reim als von der gewöhnlichen Rede zu sehr abweichend in der Komödie klassischen Stils zu verwerfen sei, darüber war man allerdings einig, es ergibt sich dies nicht nur aus der Praxis der Dichter, sondern es wird auch von Theoretikern wie Vellutello in der Vorrede zu Ricchis Tre tiranni und ebenso von Alamanni im Prolog zur Flora ausdrücklich hervorgehoben. Dagegen stritt man, ob die Prosa, die Ariost in den beiden Erstlingskomödien verwandte, oder die reimlosen Sdruccioli, zu denen er sich später bekehrte, den Vorzug verdienten und nachdem zuerst Ricchi, dann Bentivoglio den fünffüßigen Jambus mit weiblichem Ausgang (Endecasillabo piano) verwendet hatten, kam noch ein drittes konkurrierendes Versmaß hinzu. Auch hier können wir wieder den Kampf zwischen dem Natürlichkeitsprinzip und dem blinden Glauben an die Autorität des klassischen Altertums verfolgen. Das erstere Prinzip war schon im Prolog zu Bibbienas Calandria als maßgebend bezeichnet worden; auf demselben Standpunkt steht auch Varchi, der in seinem Ercolano den früheren prosaischen Fassungen von Ariosts Komödien den Vorzug gibt. Piccolomini (Particella 7) erklärt sämtliche italienische Versmaße als ungeeignet für die

1) Solche sind auch in die Neubearbeitungen plautinischer Stücke eingeschoben, auch von Dichtern, die sich auf ihren gewählten Stil etwas zugute taten. Bentivoglio in seiner Bearbeitung der Mostellaria hat sich natürlich das anmutige Gespräch zwischen dem verliebten Mädchen und der schlauen Dienerin nicht entgehen lassen, die das Mädchen vergeblich davon zu überzeugen sucht, es sei besser, wenn sie sich nicht auf einen einzigen Liebhaber beschränke; er hat aber die Szene in widerwärtiger Weise entstellt, indem er unter den Gegengründen des Mädchens auch die Angst vor der Syphilis anführt, worauf die Dienerin sie auf die neu erfundenen Heilmittel hinweist. Ebenso hat Trissino in seiner übrigens ganz unselbständigen Bearbeitung der Menächmen es sich nicht versagen können, in die Arztszene eine ekelhaft obszöne Anspielung auf diese Krankheit einzuschieben.

Komödie. Und auch in Minturnos Arte poetica (1559) tritt ein Teilnehmer des Gesprächs Angelo Costanzi, Verfasser einer Prosakomödie I Marcelli (nach den Menächmen), als Verteidiger dieser Form auf, sie sei für die niedrigere Sphäre der Komödie geeigneter und gefalle dem Publikum besser, die Verse der lateinischen Komödiendichter seien ja auch so gut wie Prosa; das schwerwiegendste Argument ist natürlich, daß bereits dramatische Dichter des Altertums, wie Sophron und Xenarch, sich der Prosa bedient hätten. Die Argumente für den Vers dringen nicht sehr tief: die Komödien seien Gedichte und müßten deshalb in Versen sein, auch entspreche das der Praxis der Komiker des Altertums. Vellutello meint, man dürfe die Prosaform nur dann anwenden, wenn auch der Inhalt modern sei und man keinen Anspruch auf Nachahmung des römischen Lustspiels erhebe. Und in der Tat können wir es de Sommi glauben, daß die reimlosen Verse keinen guten Eindruck machten, wenn sie z. B. in einer Dramatisierung der Boccaccioschen Anekdoten von Calandrino verwendet wurden. Aber auch die Anhänger der Verse empfehlen stets, sie so einzurichten, daß sie sich von der Prosa möglichst wenig unterscheiden, und nur darüber wird gestritten, ob der Sdrucciolo oder der Endecasillabo piano diese Eigenschaft in höherem Maße besitze. Ricchi hat die Verse auch dadurch der Prosa anzunähern gesucht, daß er eine jede Rede mitten in der Zeile beschließen und dementsprechend die folgende Rede mitten in der Zeile anfangen läßt. Den größten Beifall fand jedoch die Handhabung der Endecasillabi durch Bentivoglio; sein Bewunderer Doni in der Libreria rühmt ihnen nach, daß bei einer Aufführung selbst der klügste Zuhörer nicht imstande sein werde, diese Verse von Prosa zu unterscheiden, und auch Varchi meint, daß unter den Versen die Endecasillabi in der Art Bentivoglios jedenfalls den Vorzug verdienten. Weniger Beifall fand der Sdrucciolo bei den Theoretikern, Doni wirft ihm nicht ganz mit Unrecht vor, er mache „uno strepito sazievole e noioso“, während de Sommi am Sdrucciolo die Weichheit des Versausgangs rühmt und meint, es komme nur darauf an, die Zeilen durch Enjambement (scavezzare) miteinander zu verbinden, um ihnen die Ungezwungenheit und Leichtigkeit der Prosa zu geben.[1] In der Praxis werden wir

1) In den Sdruccioli sehen wir, ebenso wie dies schon bei Ariost der Fall war, das Enjambement so weit getrieben, daß auch die Adverbia auf -mente öfters durch den Versabschluß getrennt sind. Trissino beweist einen

wiederholt finden, daß derselbe Dichter sich im Lustspiel bald der Prosa, bald der Verse bedient, so z. B. Dolce, Parabosco und Salviati, die auch öfters die Sdruccioli mit Endecasillabi piani mischen und überhaupt das Möglichste leisten, um die Verse ganz wie Prosa erscheinen zu lassen. Cecchi, von dem 1550 sechs Komödien in Prosa erschienen, hat späterhin sich bald der Endecasillabi, bald der Sdruccioli bedient, und hat auch seine früheren Komödien dementsprechend umgearbeitet. Doch sind auch seine Verse öfters derart, daß sie von früheren Herausgebern irrtümlich als Prosa aufgefaßt werden konnten.[1] Andere reimlose Verse kommen nur vereinzelt vor; von Speroni hat sich das Fragment einer Komödie erhalten, worin Versi rotti, das Tragödienversmaß Speronis, verwendet sind, Alamanni dichtete seine Flora in Versen von 12—17 Silben, die sich ganz wie Prosa lesen würden, wenn nicht die regelmäßig am Ausgang der Zeile stehenden Sdruccioli einigermaßen den Vers markierten. Wenn er im Prolog sagt, die Verse seien ähnlich wie die des Plautus und Terenz, so dachte er offenbar an die Septenare und Oktonare. Aber bei weitem die meisten Dichter hielten sich an die Prosa, in der sie sich viel frischer und lebendiger entfalten und auch das Lokalkolorit ungezwungener hervorheben konnten; Grazzini in einem Lobgedicht auf den Strumpfwirker und Komödiendichter Lotto sagt[2], die Komödien in Versen gefielen dem Publikum nicht und solche Komödien würden auch nur noch von Pedanten verfertigt.

Die Prologe werden vom Terenzerklärer Donat eingeteilt in empfehlende, polemische, inhaltangebende und gemischte. Die italienischen Prologe gehören meist der letzten Gattung an. Zu Beginn steht gewöhnlich eine Begrüßung der Zuschauer, weiterhin bekommen die bösen Zoili ihr Teil, denen es niemand recht machen kann, oder es wird um ein mildes Urteil gebeten, öfters mit Rücksicht auf die schönen Frauen, deren Anblick für das mangelhafte Stück entschädigen müsse. Sodann wird erklärt, in welcher Stadt das Stück spiele; zur Erleichterung des Verständnisses wird wohl auch darauf hingewiesen, wer in den verschiedenen Häusern wohnt, sodann werden wir gewöhnlich über die vor Beginn des Stücks liegenden Ereignisse ausführlich belehrt;

---

richtigen Einblick in das Wesen des komischen Stils, wenn er in den Endecasillabi seiner Komödie das Enjambement weit häufiger anwendet, als in seiner Tragödie.

1) Vgl. Lombardi im Giornale 3, 74ff.

2) Rime S. 424. Über Alamannis Verse vgl. Hauvette S. 336ff.

die Handlung selber wird nur andeutungsweise oder auch gar nicht erwähnt. Manchmal unterläßt auch der Prologsprecher alle derartigen Angaben und empfiehlt dafür — ähnlich wie Terenz im Prolog zu den Adelphi — den Zuschauern besondere Aufmerksamkeit bei denjenigen Szenen des ersten Aktes, die die Voraussetzungen der Handlung enthalten, so verweist Grazzini im Prolog zur Gelosia auf die zweite Szene, in dem zur Pinzochera auf die sechste Szene, ebenso verfährt der Prologsprecher im Arzigogolo und in Varchis Suocera. Dann kommt noch die Bitte, stillzuschweigen und zum Schluß unterbricht der Prologo sein Gerede mit dem Hinweis auf die Schauspieler, die schon herauskommen, um das Stück anzufangen.[1] Dieser stereotype Gedankengang wird gewöhnlich noch mit schmeichelhaften Komplimenten und frivolen Späßchen ausgeschmückt; einen Hinweis auf den moralischen Nutzen der Komödie, wie ihn Doni im Prolog zum Stufajuolo und Gabiani im Prolog zu den Gelosi anbringt, haben sich die meisten anderen vernünftigerweise gespart. In d'Ambras Cofanaria sagt der Prologsprecher nicht ganz mit Unrecht, er sei eigentlich überflüssig; die Gründe, warum die Alten Prologe dichteten, fielen bei ihm weg, denn erstens brauche er nicht um Ruhe zu bitten, zweitens habe es keinen Zweck, sich gegen die Neider zu verteidigen, denn es sei ein gutes Zeichen, wenn man solche habe, drittens ergebe sich der Inhalt aus dem Stück von selber. Mitunter wird auch das Argumento von einem besonderen Sprecher nach dem Prologo vorgetragen, wie dies schon in Bibbienas Calandria der Fall war.

Aretino hat den Prolog in vollkommen eigentümlicher Weise behandelt, als eine selbständige komische Soloszene. In seinem Erstlingsdrama, dem Marescalco, produziert sich der Prolog mit einem virtuosenhaften Kunststück; er sagt, eigentlich könne er ganz gut allein alle die stehenden Figuren in einer Komödie spielen, die er dann treffend charakterisiert, offenbar mit entsprechendem Tonfall und Gestikulation: so den Liebhaber mit seinen herzbrechenden Seufzern, den Geizhals, den Miles gloriosus, den Parasiten, der alles an seinem Herrn wunderschön findet, die kupplerische Betschwester, die den Damen Liebesbriefe zusteckt, die Dame, die mit ihrem Anbeter kokettiert. Im Ipocrito und im

1) So sagt Gelli am Schluß des Prologs zur Sporta: „Aber da kommt der alte Geizhals, ich will rasch fortgehen, sonst meint er, ich gehöre auch zu denen, die ihm seinen Schatz rauben wollen".

Filosofo besteht der Prolog aus einer absichtlichen Häufung von drolligem Unsinn in der Art eines französischen „coq à l'âne", in der Talanta erzählt der Prologo, wie er im Traume die Rolle des Gottes Cupido übernommen und was er in dieser Rolle erlebt habe. Daß diese Manier Beifall fand, wird auch durch den Prolog bewiesen, den man — offenbar irrtümlich — dem Bibbiena zugeschrieben hat. Auch in der äußeren Erscheinung des Prologs suchte man — wieder nach dem Vorbild des Plautus — allerlei Variationen anzubringen; während der Sprecher gewöhnlich in einem langen Gewand, mit einem Kranz geschmückt auftrat (vgl. Marescalco und Arzigogolo), erscheint er z. B. in Firenzuolas Trinuzia als Kurier gestiefelt und gespornt, in Grotos Alteria als Negromant, der die Stadt Adria durch seine Künste auf den kleinen Schauplatz übertrug.

Öfters brachte man auch dadurch Abwechslung in die Prologe, daß man sie in Gespräche auflöste. So tritt in Piccolominis Amor costante (1536) ein Spanier auf die Bühne, der mit dem Prologo ein Gespräch anknüpft und von diesem gleich für die Rolle des Capitano im Lustspiel angeworben wird. Zum Beginne von Aretinos Cortigiana erscheint ein Fremder auf dem Schauplatz, der sich verwundert umsieht und fragt, was denn hier vorgehe, worauf ein Gentiluomo ihm die nötige Aufklärung gibt. Durch ein ähnliches Gespräch wird z. B. auch Paroboscos Viluppo eröffnet. De Sommi empfiehlt im vierten Dialog ausdrücklich solche Abwechslung in den Prologen, die sich namentlich durch Einführung von mythologischen und allegorischen Personen leicht erreichen lasse. Von besonderem literarhistorischem Interesse sind die Gesprächsprologe vor Grazzinis Strega und Piccolominis Ortensio, auf die wir noch zurückkommen müssen.

Auch in bezug auf die Einrichtung des Schauplatzes[1] bildete sich eine feste Tradition. Bei der lateinischen Aufführung in Rom 1513 war der Hintergrund durch eine prachtvoll dekorierte Wandfläche abgeschlossen, in welcher fünf mit Vorhängen versehene Öffnungen die Eingänge zu den verschiedenen Häusern

1) Von den architektonischen Lehrbüchern der Renaissance kommt hierfür besonders dasjenige des Serlio in Betracht, dessen Werk auch den Grundriß eines Theaterbaues, sowie drei Szenenbilder für Komödie, Tragödie und Satyrspiel enthält. Flechsig (Die Dekoration der modernen Bühne usw. Diss. Leipzig 1894) bemüht sich, den Erfinder des neuen italienischen Dekorationssystems festzustellen; zu einer Prüfung seiner jedenfalls sehr interessanten Ausführungen ist hier nicht der Ort.

andeuteten. In ähnlicher Weise war vermutlich der mit Mantegnas Bildern geschmückte Schauplatz in Mantua 1501 eingerichtet. Von der Bühnendekoration bei den Plautusaufführungen in Ferrara wissen wir nur so viel, daß bei der Aufführung der Menächmen im Schloßhof 1486 sich fünf mit Zinnen bekrönte Häuser auf dem Schauplatz befanden, jedes mit einem Fenster und einem Eingang, also dieselbe Anzahl von Türen wie bei der römischen Aufführung. Ebenso wurde 1499, als man den Eunuchus, Trinummus und Poenulus in einem Saal des Schlosses aufführte, der Maler Fino de' Marsigli nebst seinem Bruder mit der Anfertigung von fünf zinnengekrönten Häusern beauftragt. In den Berichten über die Aufführungen von 1502 ist von sechs Häusern die Rede, auch wird hier ausdrücklich bemerkt, daß die Schauspieler sich in diesen Häusern aufhielten, wenn sie nicht zu spielen hatten. Soviel scheint jedoch aus den überlieferten Nachrichten hervorzugehen, daß die Häuser in einer geraden Linie im Hintergrund aufgestellt und nicht sehr glänzend ausgestattet waren, sonst hätten wohl die höfischen Berichterstatter, die sonst den äußeren Schmuck so eingehend beschreiben, sich auch darüber genauer ausgelassen.

Von einer künstlerischen Ausstattung in größerem Stil hören wir zuerst 1508, bei der Aufführung der ersten Komödie des Ariost. Der Berichterstatter Prosperi hebt nicht nur die Komödie, sondern noch mehr die Dekoration als etwas Außergewöhnliches hervor, sie habe „una contracta et prospetiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini" vorgestellt, also die perspektivisch angeordnete Ansicht einer Gegend mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, ein Werk des Malers Pellegrino da Udine, sehr sinnreich und mannigfaltig, so daß man sich gar nicht habe daran satt sehen können. Mit ähnlicher Begeisterung äußert sich Castiglione über die Dekoration zur ersten Aufführung der Calandria in Urbino 1513; er schildert ausführlich, mit welcher täuschenden Wahrheit die nachgeahmten Prachtbauten mit ihrem scheinbaren Schmuck von Marmor, Alabaster und kostbaren Steinen in der perspektivischen Anordnung hervorgetreten wären. In den folgenden Jahren mehren sich dann die Schilderungen solcher Dekorationen[1], auch die trefflichsten Künstler des Zeitalters hielten

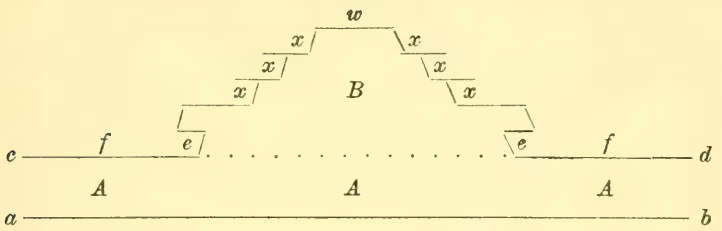
1) Eine der kostbarsten scheint diejenige gewesen zu sein, die für die Aufführung von Komödien in Mailand während der Anwesenheit des späteren Königs Philipp II. im Jan. 1549 hergerichtet wurde. Sie stellte Venedig dar; an den Kirchen und Tempeln befanden sich Schlaguhren, am Himmel zeigte sich erst die Sonne, dann Sterne, auch Wolkenzüge; die Personen kamen in

sich nicht für zu vornehm, dergleichen zu entwerfen, so z. B. in Urbino Girolamo Genga, in Mantua Giulio Romano, in Florenz Aristotile da Sangallo, in Rom Peruzzi und einmal bei der Aufführung der Suppositi 1519 auch Raphael. Es reizte sie offenbar, die architektonischen Bilder zu verkörpern, die ihrer Phantasie vorschwebten, unbeengt durch den Kostenpunkt oder sonstige Rücksichten, die der Ausführung in dauerhaftem Material hätten im Weg stehen können[1]; die Ausführung eines solchen perspektivischen Bildes in großem Maßstab mußte ihnen als eine interessantere Aufgabe erscheinen, als wenn sie z. B. auf dem Hintergrund ihrer Gemälde ihren architektonischen Phantasien freien Lauf ließen. Manchmal war in diesen Dekorationen durch ein charakteristisches Gebäude, etwa die Kuppel von Florenz oder den schiefen Turm von Pisa angedeutet, in welcher Stadt die Komödie spielen sollte, und dann pflegte der Prologsprecher besonders darauf hinzuweisen, manchmal aber fehlte auch ein solches Merkzeichen und dann hieß es bloß im Prolog: diese Stadt soll z. B. für heute Florenz vorstellen, das nächste Mal etwas andres. Das Theater, das Herzog Alfons I. von Ferrara 1528 nach den Angaben Ariosts konstruieren ließ, zeigte eine perspektivische Darstellung der Piazza von Ferrara mit ihren Kaufläden, eine Dekoration, die für Ariosts damals aufgeführte Lena sehr gut paßte, die man aber, wie es scheint, auch für die folgenden Aufführungen bis zum Brand des Theaters am 31. Dez. 1532 benutzte. Man hat wohl überhaupt eine solche Dekoration, die immerhin einen großen Aufwand von Mühe verursachte, solange wie möglich stehen lassen.

Gondeln auf die Bühne. Vgl. Calvete de Estrella, Viaje del Principe Don Felipe etc. Antw. 1552, Bl. 27f. Bei Ferrari, Scenografia (Manuali Hoepli 1902) sind einige Dekorationszeichnungen hervorragender italienischer Künstler nachgebildet, u. a. Tafel XII der Markusplatz in Venedig als theatralischer Schauplatz in stilisierter Darstellung von Serlio. Michel Angelo hat in seinem Plan des Theaterbaues für die Gonzaga, den Castiglione 1523 nach Mantua brachte (vgl. Müntz, Fin de la Renaissance S. 206), wohl gleichfalls die Bühnendekoration mit entworfen. Über eine von Vasari angefertigte Dekoration s. o. S. 246.

1) Die Ausführung in leichtem Material mit zahlreichen Öffnungen war auch deshalb erforderlich, weil sonst die Regisseure und Souffleure, die sich hinter der Dekoration befanden, den Vorgängen auf der Bühne nicht hätten folgen und sie überwachen können; merkwürdige Aufschlüsse hierüber bietet ein Brief des Regisseurs bei einer Aufführung der Calandria in Mantua 1532 (mitgeteilt im Giornale 39, 220f.); der Schreiber beschwert sich darüber, daß Giulio Romano für die Szene ein zu festes Material verwende.

Nach Einführung der perspektivischen Dekorationen gewann der Schauplatz folgende Gestalt: Die Schauspieler agierten auf dem erhöhten Proszenium A, durch die Linie $a\,b$ ist das Proszenium gegen die Zuschauer abgegrenzt. Die Linie $c\,d$ bezeichnet die Basis der Hinterwand, die bei den alten Römern und auch bei der erwähnten römischen Aufführung eine einheitliche Fläche bildete, nun aber in der Mitte durchbrochen wurde und den Ausblick auf die perspektivische Dekoration eröffnete. Während die Proszeniumsfläche horizontal war, stieg die Fläche B, auf der sich die Dekoration erhob, gegen den Hintergrund empor; diese Fläche war abgegrenzt durch die Kulissen x, doch bestand eine jede Kulisse nicht wie in späterer Zeit aus einer einzigen Fläche, sondern aus zwei Flächen, die zusammen einen stumpfen Winkel



bildeten, wodurch die mannigfaltigsten architektonischen Wirkungen mit Säulenstellungen, Arkaden, Balkonen usw. ermöglicht waren, zumal wenn man den Rat Serlios befolgte und diese Kulissen nicht streng symmetrisch anordnete. Der Abschluß w konnte auf die mannigfaltigste Art gestaltet werden, auf Serlios Dekorationsbild steht hier eine Kirche mit hohem Turm. Für die wirkungsvolle Ausstattung dieses ganzen Raumes gibt Serlio sinnreiche und detaillierte Vorschriften. Für das Spiel der Darsteller war diese ganze Fläche B schon deshalb nicht verwendbar, weil durch die Erscheinung eines Menschen in diesem Raum die perspektivische Illusion gestört werden mußte, doch gibt Serlio Anweisungen, wie man, wenn die Szene leer sei, zur Unterhaltung der Zuschauer kleinere Figuren aus Pappe, z. B. Musikanten oder Soldaten, im Hintergrund über die Bühne ziehen lassen könne. Indes werden die Schauspieler wahrscheinlich den Teil der aufsteigenden Fläche benutzt haben, der an das Proszenium angrenzt, denn die Vertiefung konnte ihnen ähnliche Dienste leisten wie der Angiportus der römischen Bühne, sie konnten sich z. B. dahin zurückziehen und hervorlugen, wenn sie ein auf dem Proszenium geführtes

Gespräch belauschen wollten. Die Ausgänge aus den Häusern der Beteiligten befanden sich wohl in den Flächen *e* und *f*.[1] Wenn jemand von anderswoher auf die Bühne treten wollte, so mußte er die Durchgänge *a c* oder *b d* benützen, die den Versurae des altrömischen Theaters entsprechen. Daß die Bühne durch einen Vorhang abgeschlossen war, wird zum erstenmal gelegentlich der Aufführung der Suppositi in Gegenwart Leos X. in Rom 1519 erwähnt; hier befand sich auf dem Vorhang das bekannte groteske Spottbild auf eine der wunderlichsten Figuren des damaligen Rom, den Fra Mariano. Daß jedoch der Vorhang bei glänzenderen Aufführungen damals schon allgemein üblich war, ergibt sich aus der Redensart „Vo' levarti dalla scena i panni" in der ersten Auflage von Ariosts Orlando 1516. Noch deutlicher aber ist eine Stelle im Abenteuer von der Rocca di Tristano, das Ariost für die Ausgabe des Roland von 1532 neu hinzudichtete. Diese Stelle bestätigt auch die Tatsache, daß wie im alten Rom die Bühne damals nicht durch Heraufziehen, sondern durch Herabfallen des Vorhangs enthüllt wurde. Ariost sagt: als die schöne Heldin Bradamante das Visier von ihrem Antlitz entfernte, bot sich ein Bild dar, wie wenn beim Fallen des Vorhangs die Bühne von tausend Lichtern erstrahlt und stolze Gebäude, Triumphbogen, Statuen, Gemälde und Vergoldung sichtbar werden.[2]

Bei einer Lustspielaufführung war neben dem Stück selber auch die Ausfüllung der Zwischenakte eine wichtige Angelegenheit. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich der Gebrauch entwickelt, in den Zwischenakten glänzend ausgestattete pantomimische Darstellungen mit Musikbegleitung vorzuführen.

---

1) Aus de Sommis viertem Dialog erfahren wir, daß mitunter, besonders in Spanien, die Häuser so eingerichtet waren, daß man auch in die Zimmer hineinsehen konnte, doch tadelt de Sommi dies, wenn es auch einen schönen Anblick gebe und zur Wahrscheinlichkeit der Handlung beitrage, denn andererseits sei es doch sehr unwahrscheinlich, daß an einem Zimmer die vordere Wand fehle; es sei besser in einem solchen Fall die Szene auf einem Altan oder in einer Loggia spielen zu lassen. Auf diese Art kamen wohl auch Szenen zur Darstellung, wie die in Secchis Inganni, wo eine Frau beobachtet, wie ihr Alter mit einer Kurtisane schäkert.

1) Erstere Stelle 43, 10 (in der Ausg. v. 1516: 39, 10), letztere Stelle 32, 80. In den Zwischenakten blieb damals ebenso wie im alten Rom die Szene offen; daß wie in England zu Shakespeares und in Frankreich noch bis zu Voltaires Zeit die jungen Herren mitunter auf der Bühne Platz nahmen, ergibt sich aus einer Äußerung Giannottis gelegentlich einer Aufführung der Mandragola (Opere 1850; 1, 228), eine Stelle, auf die bereits Gaspary aufmerksam gemacht hat.

Machiavelli hat auch die Zwischenpausen durch seine eigene Kunst ausgeschmückt; seine klangvollen Madrigale, zum Gesangsvortrag bestimmt, leiten auch durch ihren Inhalt von einem Akt zum andern hinüber, was indes nicht ausschloß, daß Machiavelli eines dieser Madrigale auch in den Zwischengesängen der Clizia verwenden konnte. Der Berichterstatter über eine Florentiner Komödienaufführung in den Jahren zwischen 1516 und 1519 verbreitet sich ausführlich über die schöne Zwischenaktmusik, die stets mit großer Kunst die Stimmung des vorhergehenden Akts festgehalten habe.[1] Diese einfachere, sinnvollere und dabei weniger umständliche und kostspielige Ausfüllung der Zwischenakte wurde namentlich von den florentinischen Lustspieldichtern oft angewendet; wenn z. B. in Giannottis Vecchio amoroso und in Varchis Suocera diese Madrigale als „Cori" bezeichnet werden, so geschieht dies wohl, um an die Übereinstimmung dieser Zwischenaktsgesänge mit der Kunstübung des klassischen Altertums zu erinnern. Im allgemeinen war aber doch wohl die Meinung herrschend, daß ein Chor nach antiker Art nicht zum Stil der Komödie passe; Pigna begründet dies damit, daß der Chor den Anteil des Volks an den Begebenheiten ausdrücke und daß ein solcher Anteil bei den von der Komödie dargestellten Begebenheiten aus dem Privatleben unwahrscheinlich sei. Trissino läßt allerdings in seiner Bearbeitung der Menächmen am Schluß jedes Aktes einen Chor auftreten; wie aus der Widmung hervorgeht, glaubte er damit — ähnlich wie schon früher Reuchlin — den Stil der Aristophanischen Komödie nachgeahmt zu haben.[2] Doch kommt es vor, daß man auch den Zwischenaktsgesängen etwas von dem Reiz fürs Auge zu verleihen suchte, der den Intermedien eigen war; so wird in Grazzinis Gelosia, die zur Nachtzeit spielt, der erste Gesang von einem Priester der Diana vorgetragen, der zweite von Satyrn, die auf Beute ausziehen, der dritte von Hexen usw. Das Publikum hat jedoch offenbar die reichen und farbenprächtigen Intermedien vorgezogen und die Dichter haben sich hierüber oft genug beschwert. So Trissino in seiner Poetik und Bernardino Pino, der in seiner Abhandlung über die Komödie (1586) sich darauf beruft, mit welcher Verachtung Horaz über die Liebhaberei des römi-

1) Vgl. Vite degli uomini illustri della Casa Strozzi, Firenze 1892, S. XIII. Das Datum ergibt sich daraus, daß die Aufführung vor dem Herzog Lorenzo von Urbino veranstaltet wurde.

2) In der Widmung erklärt er die Worte des Horaz über den Chor „turpiter obticuit usw.": che vuol dire che fu brutta cosa che'l Coro tacesse!

schen Publikums für leeres Schaugepränge urteile (his plebecula gaudet Ep. 2, 1, 158). Auch de Sommi erklärt sich im vierten Dialog gegen die „Intermedii visibili", die die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Komödie ablenkten, und meint, dieser Übelstand sei nur dann zu vermeiden, wenn die Intermedien in der Komödiensphäre blieben und etwa Tänze und Gesänge von Handwerkern, Bettlern oder Lastträgern darstellten. Wenn man jedoch prunkvoll ausgestattete mythologische Szenen vorführe, z. B. die Drachensaat des Cadmus oder die Befreiung der Andromeda, so werde die Aufmerksamkeit des Zuschauers dadurch so sehr in Anspruch genommen, daß er sich für die listigen Streiche des Sklaven und die Seufzer des Liebhabers in der Komödie nicht mehr interessiere. Aber man kann dem schaulustigen Publikum doch nicht ganz unrecht geben. In den farbenprächtigen Intermedien, zu denen die ersten Architekten und bildenden Künstler des Zeitalters ihre Hilfe liehen, hat sich wohl oft der Geist der italienischen Renaissance schöner offenbart als in den Komödien selber. Und wie früher in den Briefen der Hofberichterstatter bei der Schilderung von Festvorstellungen das Hauptgewicht auf die Intermedien gelegt wurde, so blieb es auch, als man begann, Relationen über solche Feste durch den Druck zu veröffentlichen.[1] Bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Francesco von Toskana (1565) erschien die Festkomödie (d'Ambras Cofanaria) zusammen mit einer Beschreibung der Intermedien unter dem charakteristischen Titel: Descrizione degli Intermedii rappressentati colla commedia usw.; in der Widmung wird die Sitte der Intermedien gelobt, denn durch die Intermedien und die Musik hätten auch die des Italienischen unkundigen Ausländer Vergnügen an solchen Vorstellungen. Noch beliebter wurden aber die Intermedien, als zur Instrumentalmusik auch Gesangsvorträge der Darsteller hinzutraten und man außerdem die einzelnen Intermedien durch eine fortlaufende Handlung verband; in den Intermedien der Festkomödie von 1565 war die Geschichte von Amor und Psyche dargestellt. In dieser Form bilden die Intermedien die unmittelbare Vorstufe der Oper.[2]

* * *

1) Ausführliche Mitteilungen über derartige Publikationen enthält die Schrift von Angeli, Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI. Modena 1891.

2) Die Entwicklung der Oper aus den Intermedien wurde in lehrreicher Weise dargestellt von Giannini, Origini del dramma musicale im Propugnatore N. S. VI, 1 (1893), S. 240ff.

Wenn auch die Lustspieldichtung mehr und mehr einen schablonenhaften Charakter annahm, so haben sich doch dank dem stets wirksamen partikularistischen Zug des italienischen Geisteslebens in mehreren Städten und Landschaften besondere Abarten des allgemeinen Typus entwickelt. Wir werden daher bei Musterung der einzelnen Erscheinungen am besten von Ort zu Ort vorwärts schreiten.

In Ferrara, der Geburtsstätte des neuen Lustspiels, wirkte Ercole Bentivoglio, ein Angehöriger des berühmten Bologneser Geschlechts, ein persönlicher Freund und Verehrer Ariosts, dessen Tradition er im Lustspiel fortsetzen wollte. Noch als Kind kam er 1513 nach Ferrara und für die dortige Bühne ist auch sein bestes dramatisches Werk bestimmt, die Fantasmi, die, nach den politischen Anspielungen im Prolog zu schließen, etwa 1540 aufgeführt wurden. Es ist eine geschickte Modernisierung der Mostellaria; der Verfasser bekennt dies selber im Prolog, wo der blinde Glaube der Zeit an die Unübertrefflichkeit der Vorbilder des Altertums rückhaltlos zum Ausdruck kommt. Doch hat er sein Vorbild durch glücklich erfundene Zusätze bereichert, z. B. wie die Dienerschaft für den Herrn und seine Geliebte den Tisch deckt und sich in dem Gedanken freut, daß die Liebenden keinen starken Appetit entwickeln und die meisten Leckerbissen übrig lassen würden. Das böse Weib des Nachbarn, das bei Plautus nur erwähnt wird, produziert sich hier in einer großen Zankszene auf der Bühne. Die Handlung ist, wie in Ariosts letzten Stücken, nach Ferrara verlegt. Bentivoglio war jedoch kein starkes dichterisches Talent, trotz den dick aufgetragenen Schmeicheleien, die ihm als einem vornehmen Herrn von den zeitgenössischen Literaten gespendet wurden. Dies zeigt sich noch deutlicher in einer andern Komödie, dem Geloso, wo er, nach seinem eigenen Geständnis im Prolog, durch anhaltende Bemühung und Anstrengung eine selbsterfundene und nicht von Griechen oder Lateinern entlehnte Lustspielhandlung zustande gebracht hatte. Das Grundmotiv wäre an sich nicht übel: ein eifersüchtiger Arzt, Dottore Erminio, will vor seinem Hause aufpassen, ob sich niemand zu seiner Frau schleiche, er vermummt sich zu diesem Zwecke in einen Anzug, den ihm der Spitzbube Truffa verschafft hat, und Truffa gibt dafür das Habit des Doktors dem jungen Fausto, der eine Nichte des Doktors liebt und sich in dessen Kleidern ins Haus schleichen will. Von komischer Wirkung ist namentlich, wie Fausto im Doktorgewand mehrmals hintereinander von Leuten aufgehalten wird,

die ihn zu Patienten holen wollen, und wie er jedesmal die verzweifeltsten Anstrengungen macht, um sich herauszureden. Der Mangel eigentlicher komischer Begabung zeigt sich besonders in den wiederholten Versuchen, dem Ariost in witzig pointierten Wendungen des Dialogs nachzueifern; an manchen Stellen versucht er es auch, durch Obszönität den mangelnden Witz zu ersetzen.[1] Bentivoglios Komödie „I Romiti", die nach Donis Behauptung der Welt ein endgültiges Muster für die Komödiendichtung gewähren sollte, ist niemals erschienen. In Ferrara lebten auch die Theoretiker Giraldi und Pigna, die uns als Verehrer des Terenz und Gegner des Plautus schon bekannt sind. Aber wenn wir die Komödie betrachten, in der Giraldi seinen Standpunkt praktisch betätigt, dann wird es uns begreiflich, warum die Terenzianer das Publikum nicht bekehren konnten. Giraldis Komödie Gli Eudemoni[2] behandelt in Endecasillabi und mit den Kunstmitteln des Terenzischen Stils eine Begebenheit aus des Verfassers Novellensammlung mit Trennungen und Wiedervereinigung und zwei täuschend ähnlichen Geschwistern, deren eines dem Vater verkauft wird, ohne daß er es erkennt. Nach dieser Probe haben wir es schwerlich zu beklagen, daß Pignas Komödie Vestaria verloren gegangen ist, in der er sich nach seinem eigenen Geständnis die erste Manier Ariosts zum Muster nahm.

In Siena hatte schon früher das bäuerliche Lustspiel eine bestimmte traditionelle Form angenommen; das höhere Lustspiel wurde dort in der Accademia degli Intronati gepflegt, die 1525 gestiftet und 1557 nach längerer Unterbrechung ihrer Tätigkeit in den Kriegsjahren unter toskanischer Herrschaft wieder erneuert wurde. Zu den Intronati gehörten Männer aus den vornehmsten tnd gebildetsten Kreisen der Stadt, gleich in der ersten Zeit finden wir Namen wie Alessandro Piccolomini, Antonio Vignali, Claudio Tolomei, Marcello Cervini, den späteren Papst Marcellus II., sowie den ausgezeichneten Philologen Castelvetro, der gegen Ende der zwanziger Jahre in Siena studierte, unter den Mitgliedern vertreten; bald gesellten sich auswärtige Größen hinzu wie Bembo, Giovio und Folengo, der sich selber diese Ehre in einem lateinischen Epigramm ausgebeten hatte.[3] Bei den Aufführungen, die die Intronati zur Karnevalszeit veranstalteten, traten ihre sprachwissen-

1) Über eine solche Stelle in den Fantasmi s. o. S. 268.
2) Erst lange nach seinem Tode veröffentlicht (Ferrara 1877).
3) Vgl. Luzio im Giornale 14, 370.

schaftlichen und sonstigen Velleitäten in den Hintergrund, hier zeigen sie sich ganz als Lebemänner und sie heben es auch in ihren Prologen mit besonderem Nachdruck hervor, daß ihr Hauptzweck sei, den berühmten Schönheiten von Siena zu huldigen. Man darf es wohl nicht zu ernst nehmen, wenn sie 1531 in einem Vorspiel „Il Sacrificio“ erklären, durch die Sprödigkeit der Damen abgeschreckt zu sein und ihnen den Dienst aufkündigen zu wollen; sie bringen Symbole ihrer Liebe auf einem Altar als Opfer dar, der eine ein von Tränen nasses Schnupftuch, der andere einen Handschuh seiner Dame, ein dritter Sonette, die ihm die Dame geschickt hatte, und dergleichen mehr.

Der Anschluß an die Muster des Altertums hat in den Stücken der Intronati nicht den sklavischen Charakter wie anderwärts; wenn einer von ihnen, Antonio Vignali (Arsiccio † 1559), uns in seiner Floria nichts als eine Übertragung der Handlung des plautinischen Poenulus nach Florenz darbietet, so ist das eine Ausnahme. Das Stück ist auch offenbar nicht für eine Aufführung durch die Intronati bestimmt. Wenn der Prologsprecher sagt, die Nonnen hätten ihn herausgeschickt, so sollte man meinen, daß die Aufführung in einem Nonnenkloster stattfand, aber bei einer Komödie dieses Inhalts ist das doch kaum anzunehmen; es muß sich da um einen für uns nicht mehr verständlichen Witz handeln. Doch ist es sehr begreiflich, wenn der Prologsprecher weiterhin sagt, die Zimperlichen und Scheinheiligen sollten hinausgehen.

Im übrigen ist ihren Stücken der Zug gemeinsam, daß in ihnen nicht das Weib als bloßes Objekt der Intrige erscheint, daß vielmehr für die vorgeführten Liebesnöte ein tieferer Anteil der Zuschauer vorausgesetzt wird, daß auf Seelenbewegungen und Seelenstimmungen eingegangen wird, die bis dahin mehr in der Novelle zum Wort gekommen waren. Dies zeigt sich schon in den Ingannati, dem ältesten bekannten Lustspiel ihres Repertoires, das, wie sich aus dem Prolog ergibt, unmittelbar nach dem Sacrificio 1531 aufgeführt wurde, also noch in die Frühzeit des neuen Stils der Renaissance-Komödie gehört. Die Handlung dreht sich um die schöne Lelia, die als Page verkleidet in die Dienste ihres früheren Verehrers Flaminio tritt, und von ihm in ihrer Verkleidung nicht wiedererkannt wird. Er verwendet sie als Liebesboten und will durch ihre Hilfe die Gunst der spröden Isabella gewinnen, die nun ihrerseits sich in die verkleidete Lelia verliebt. Nach mancherlei Verwicklungen vermählt sich Isabella mit einem Zwillingsbruder Lelias, der ihr täuschend ähnlich sieht

und durch den Sacco di Roma von ihr getrennt worden war, und Lelias treue Liebe wird durch die Wiedervereinigung mit Flaminio belohnt. Also eine Reihe von Begebenheiten, in welchen das herkömmliche Motiv der Ähnlichkeit zweier Geschwister auf eine höchst geistreiche und originelle Art verwertet ist, wenn auch bereits in Bibbienas Calandria die beiden ähnlichen Geschwister von verschiedenem Geschlecht waren. Das Lustspiel hat sich denn auch weit verbreitet; nachdem es zuerst 1537 ohne Verfassernamen gedruckt wurde, kamen im weiteren Verlauf des Jahrhunderts noch dreizehn Drucke heraus. Wir werden noch sehen, wie Charles Estienne, um die italienische Art des Lustspiels nach Frankreich zu verpflanzen, die Ingannati übersetzte, die er mit Recht hinsichtlich der Erfindung den Komödien Ariosts und Aretinos vorzog; Lope de Rueda bearbeitete sie in spanischer Sprache und Shakespeare in „Was ihr wollt" hat das Grundmotiv des Intrigenstücks mit dem ganzen Zauber seiner Poesie umkleidet. In den Ingannati sind in diese Haupthandlung noch allerlei stehende Figuren des italienischen Lustspiels verflochten, die zu den besten Vertretern ihrer Gattung gehören: eine geschwätzige Amme, ein verliebter alter Narr, der das eine der beiden Mädchen ehelichen möchte, ein Pedant, der dem Zwillingsbruder als Begleiter beigegeben ist. Die Handlung ist nach Modena verlegt und das Stück wimmelt von Anspielungen zum Teil satirischer Art auf die dortigen Lokalverhältnisse; auch bittet der Prologsprecher um Entschuldigung dafür, daß diese Modenesen nicht das in Siena übliche reine Italienisch redeten. Sonach spricht alles dafür, daß die Ingannati von einem Modenesen herrühren, und da kein anderer Modenese als Castelvetro damals mit der Sieneser Akademie in Verbindung stand, muß dieser wohl der Verfasser sein. Der scharfsinnige Gelehrte würde sich freilich hier von einer ganz anderen Seite zeigen als in seinen sonstigen Schriften, doch muß man bedenken, daß alle diese Schriften aus einer späteren Zeit stammen, nachdem Castelvetro infolge einer langen, schweren Krankheit seine ganze Lebensart geändert hatte.[1]

---

1) Vgl. die von Cavazzuti im Giornale 40, 345ff. gegebene sachkundige und eindringende Darlegung der Gründe, die für Castelvetros Autorschaft sprechen. Die Anwesenheit Castelvetros in Siena zur Zeit der ersten Aufführung läßt sich freilich nicht nachweisen. Mit Recht hebt übrigens Cavazzuti hervor, daß die Novelle Bandellos (II 36, zuerst gedruckt 1554), die inhaltlich mit den Ingannati übereinstimmt und die mittelbare Quelle Shakespeares ist, erst nach 1531 verfaßt sein kann und ohne Zweifel irgendwie auf die Ingannati zurück-

Der Hauptvertreter des sienesischen Stils in der Komödie ist jedoch Alessandro Piccolomini (1508—79), der auch als Gelehrter und späterhin als geistlicher Würdenträger in seiner Vaterstadt eine hochangesehene Stellung einnahm. In seinem „Amor costante", der 1536 zu Ehren der Anwesenheit Karls V. aufgeführt werden sollte, erscheint ein Liebespaar, Lucrezia und Ferrante, die sich früher in der Fremde heimlich vermählt hatten, dann aber getrennt wurden. Lucrezia wohnt in Pisa bei ihrem Pflegevater Guglielmo, Ferrante ist unter dem Namen Lorenzino in Guglielmos Dienste getreten und gibt sich nach einiger Zeit Lucrezia zu erkennen. Eines Tages werden sie nun bei einem zärtlichen Zusammensein von Guglielmo ertappt, dieser fesselt sie und will sie zwingen, Gift zu nehmen. Doch da naht ein Retter in Gestalt des jungen Giannino, der schon seit längerer Zeit Lucrezia hoffnungslos liebt und nun an ihre Schuld nicht glauben will. Als er in das Haus eindringt, um das äußerste abzuwenden, klärt sich alles auf; auch zeigt es sich, daß Lucrezia seine Schwester ist, worauf er dann die lange von ihm verschmähte Liebe der Jungfrau Margherita erwidert. In Piccolominis übermütig-lustigem Intrigenstück Alessandro ist als Nebenhandlung die Liebesgeschichte eines als Mädchen verkleideten Jünglings und eines als Jüngling verkleideten Mädchens eingeschoben. Die beiden hatten sich schon früher geliebt und wurden dann durch abenteuerliche Schicksale auseinandergerissen; sie erkennen sich nun nicht wieder, das Mädchen meint, der Jüngling sei gleichfalls ein Mädchen, der Jüngling meint, das Mädchen sei gleichfalls ein Jüngling, aber doch fühlen sie sich durch eine sympathische Kraft zu einander gezogen. Die Haupthandlung dreht sich in der üblichen Weise darum, daß ein Jüngling Cornelio die Tochter eines wunderlichen alten Narren in seine Gewalt zu bekommen sucht, doch bleibt nicht alles den schlauen Intrigen eines Dieners überlassen; als Cornelio schon so weit ist, daß er auf einer Strickleiter zu ihr hinaufsteigen kann,

---

gehen muß. Über die Ingannati und Shakespeare s. u. Bd. V S. 129. Die Gegengründe gegen Castelvetros Autorschaft hat A. Fusco, La poetica del Castelvetro, Napoli 1904, S. 231ff. eingehend dargelegt. Er verweist vor allem auf die Widersprüche zwischen den Ingannati und den Ansichten über die Komödie, die Castelvetro in seinem Werk über die Poetik 1570 darlegt, doch ist es sehr begreiflich, daß er damals als alter Mann nach langjährigem Aristotelesstudium mit seinem Jugendwerk nicht mehr einverstanden war. Allerdings ist Fusco vollkommen im Recht, wenn er den Gegensatz zwischen Castelvetros vollständiger Ignorierung der Ingannati und seiner sonstigen stark ausgeprägten Eifersucht auf sein geistiges Eigentum betont.

sind wir noch Zeugen, wie er sie in einem zarten Liebesgespräch gewinnt. In dem Ortensio[1] — aufgeführt i. J. 1560 in Anwesenheit des Herzogs Cosimo von Toskana, des neuen Herrn der Stadt — tritt die Heldin Virginia in doppelter Gestalt auf, bald in Weiberkleidern als Leandros Frau, bald in Männerkleidern als Leandros Freund, als solcher heißt sie Ortensio und läßt in sinnreich doppeldeutigen Worten dem Zuschauer erkennbar ihre Doppelrolle durchblicken, zu der sie genötigt ist, weil sie nach den verwickelten Voraussetzungen des Stückes wegen einer Erbschaftsklausel in Männerkleidern auferzogen wurde.

Durch die verworrenen Liebesintrigen werden mitunter Situationen herbeigeführt, die hart ans Tragische grenzen, doch wird im ganzen der Lustspielton festgehalten; im Vorspiel zum Ortensio sagt die Komödie zur Tragödie, daß die fröhlichen Sienesen nicht viel von ihrer Schwester wissen wollten. Auch ist nur wenig von der keuschen traumhaften Poesie zu verspüren, mit der Shakespeare die Situation der Ingannati umkleidet hat; es wimmelt von obszönen Späßen, und in den Szenen, wo verkleidete Mädchen auftreten, fehlen auch nicht Bemerkungen, die sich auf das griechische Laster beziehen. Voll gewagter Scherze sind namentlich die Szenen, wo der verliebte Alte auftritt, der übrigens in diesen Stücken vortrefflich gelungen ist. So der alte Nastagio im Ortensio, den die Gevatterin Mona Gentile, eine prächtige Figur, vergeblich von seinen Heiratsgedanken abzubringen sucht; er denkt es sich gar zu schön, wenn sein junges Frauchen ihn pflegt und ihm, wenn er nach Hause kommt, stets die Pantoffeln in Bereitschaft hält. Der alte Costanzo (in Piccolominis Alessandro), der der Frau des Capitano nachläuft und dadurch im eigenen Hause dem Liebhaber seiner Tochter freies Feld läßt, ist ein würdiges Gegenstück zu Bibbienas Calandro. Der Diener des jungen Liebhabers stellt die tollsten Geschichten mit ihm an; er steckt ihn in eine groteske Verkleidung, instruiert ihn wie er sich ins Haus der Liebsten schleichen soll, wo er dann durch Einsperrung im unappetitlichsten Raume des Hauses in Sicherheit gebracht wird und dergleichen mehr. Der spanische Edelmann ist schon bei den Sienesen eine stehende Figur; er spricht stets seine Muttersprache. Im Alessandro ist der Capitano ein Italiener und wird von seinem

1) Offenbar nicht, wie öfters behauptet wird, von Piccolomini verfaßt, sondern von einem jüngeren Mitglied der wiederaufgerichteten Akademie, doch hat Piccolomini dabei möglicherweise die letzte Hand angelegt; vgl. Sanesi in den Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna (1911) S. 771ff.

Bedienten ironisiert, vor allem in einer köstlichen Szene, wo die beiden nach homerischer Art die Geschichte ihrer Degen erzählen. Viel schlechter als die Spanier kommen die Neapolitaner weg, die im Amor costante und im Ortensio auftreten. Im Amor costante ist der Neapolitaner ein Geck von achtundvierzig Jahren und Sonettendichter, der seinen Dialekt spricht und die ihn verschmähende reiche Margherita umwirbt. Im Ortensio rühmt er sich seines Glückes bei den Frauen und seiner glänzenden Verhältnisse, der Parasit Scrocca gibt vor, ihm bei seinen Liebesabenteuern beistehen zu wollen und narrt ihn in der üblichen Weise, indem er ihn in das Kostüm eines alten blinden Bettlers steckt; in dieser Rolle muß er dann immer, wenn es dem Betrüger und seinen Spießgesellen paßt, die Augen schließen. Aber auch der Betrüger wird betrogen; als er die vermeintlichen Reichtümer des Neapolitaners heimlich entwenden will, findet er nichts vor. Dieses Sprachengemenge, das so wenig nach unserm Geschmack ist, wird nach dem Prolog zum Ortensio eingeführt „per aggiungere agli altri quel diletto che apportar suole in scena la diversità de' parlari". So tritt im Amor costante, der in Pisa spielt, auch ein deutscher Student auf, doch scheinen die Sprachkenntnisse des Verfassers nicht weiter gereicht zu haben, als zu dem Fluch „cozz sacrament". Daß in dieser bunt zusammengewürfelten Gesellschaft auch die kupplerischen Betschwestern nicht fehlten, versteht sich von selbst. Alessandro Piccolomini scheut sich sogar nicht vorzuführen (Alessandro IV, 5), wie sie eine Beratschlagung halten, um einen verliebten Kanonikus auszubeuten. Aus dem allem ergibt sich, daß in den Sieneser Lustspielen von sklavischer Nachahmung der Alten wenig zu spüren ist, selbst die konventionellen Figuren der Diener und Parasiten sind durch die lebendige Beobachtung aufgefrischt, die schablonenhafte Manier der Auflösung des Gewirres durch Wiedererkennungen ist freilich beibehalten.

* * *

In Florenz scheint zu Anfang des besprochenen Zeitraums, während der Herrschaft des Tyrannen Alessandro (1530—37), die Komödiendichtung nicht sehr in Blüte gestanden zu haben, doch besitzen die spärlichen erhaltenen Denkmäler auch jetzt noch einen erhöhten Wert durch den Umstand, daß sie von Männern herrühren, die an den großen politischen Ereignissen in ihrer Vaterstadt tätigen Anteil nahmen. Donato Giannotti hatte schon in

seinen Jugendjahren ein unbedeutendes Lustspielchen in den damals üblichen Reimen verfaßt; als gereifter Mann hatte er bei der ruhmreichen Verteidigung seiner Vaterstadt mitgewirkt und dann nach der Rückkehr der Medici seine unfreiwillige Muße ähnlich wie schon früher Machiavelli zu literarischen Arbeiten benützt. Damals entstand sein Lustspiel „Il vecchio amoroso“ (1536), in welchem er sich der literarischen Richtung anschließt, die inzwischen die Herrschaft erlangt hatte. Es ist eine Bearbeitung von Plautus Mercator. Giannotti hat hier, wie Machiavelli in der Clizia, ein römisches Lustspiel auf toskanischen Boden übertragen, doch ist bei ihm die neue Lokalfarbe weit geschickter und lebendiger über das ganze Stück verbreitet. Im Mittelpunkt steht natürlich wie bei Plautus der alte Sünder, der seinem Sohn ins Gehege kommt; neben ihm erscheint auch seine Frau, die erst im 15. Jahrhundert in den plautinischen Text eingeschoben wurde.[1] Hier wird sie von dem Alten sehr schlecht behandelt, als sie z. B. fünf Paternoster beten will, sagt er zu ihr: „Du meinst wohl, daß der liebe Gott so ist wie du, daß er auf nichts hört, wenn man es ihm nicht fünf- oder sechsmal sagt“. Außerdem hat Giannotti die Handlung durch geschickte Verwertung von Motiven aus anderen Komödien mannigfaltiger gestaltet, so finden wir eine lustige Gespensterszene im Stil der Mostellaria, und zum Schluß wird ähnlich wie in der Casina durch eine Wiedererkennung die eheliche Verbindung der jungen Leute ermöglicht. Sehr ergötzlich ist es auch, wie der alte Sünder zum Schluß in sich geht und fromm tut und sich darauf freut, welche Wonne er nun in Kontemplationen über Joseph und die Gottesmutter Maria empfinden werde. In den Gegensatz der Jungen und Alten hat Giannotti ein politisches Element eingemischt; den Alten wird vorgeworfen, sie hätten durch ihre Mißwirtschaft das schöne Toskana zugrunde gerichtet. Das Stück spielt wie so viele italienische Komödien zur Karnevalszeit und das gibt dem Dichter Anlaß in einer anmutigen Szene vorzuführen, wie die Jünglinge einer schönen Frau Orangen zum Fenster hinaufwerfen und diese dafür von ihrer strengen Schwiegermutter ausgescholten wird.

In demselben Jahre 1536 wurde am 13. Juni in Florenz zur Vermählungsfeier des Herzogs Alessandro auf einer von Bastiano da San Gallo mit allem Glanz der neuen Dekorationskunst hergerichteten Bühne die Komödie Aridosia aufgeführt, die des Herzogs

1) S. o. 1, 571; über Giannottis frühere Komödie s. o. S. 211.

Verwandter und Genosse bei allen Ausschweifungen, der 22jährige Lorenzino gedichtet hatte. Ein halbes Jahr später erdolchte Lorenzino den Herzog, und wenn Vasari uns berichtet, daß er ursprünglich seinen Mordplan schon während der Aufführung des Lustspiels ins Werk setzen wollte, so ist es uns, als ob wir bei Lesung des Stückes den Gegensatz zwischen heiterer Pracht und blutigen Verbrechen lebendig mitempfänden. Doch auch als dramatisches Kunstwerk ist es von Interesse. Es beruht wie Gianottis Vecchio amoroso auf neuer Kombination antiker Komödienmotive; freilich ist es nicht so wie Giannottis Stück mit Lokalkolorit durchtränkt, dafür aber ist die Handlung weit lebendiger und geschickter geführt. Der Hauptcharakter Aridosio entspricht dem Geizhals des Plautus, doch ist er durch ungemein glückliche neue Züge bereichert. Vortrefflich ist dargestellt, wie er in Todesangst schwebend von weitem die Leute beobachtet, die sich in der Nähe seines vergrabenen Geldbeutels befinden, wie er nach Entdeckung des Diebstahls in Jammer aufgelöst ist: „Ich habe doch im Leben niemand beeinträchtigt als mich selbst“, wie er bis zum Schluß sich gleich bleibt und das wiedererlangte Geld erst noch einmal nachzählen will. Die bekannten Geister aus der Mostellaria treiben hier ihr Wesen im Hause des Geizhalses, der darüber jammert, die Geister möchten doch wenigstens Miete zahlen. Außerdem hat der Geizige auch die Rolle des gestrengen Vaters aus den Adelphi des Terenz übernommen und hat einen mildgesinnten Bruder zur Seite. Die Szene, wo dieser den Adoptivsohn wegen seiner leichtsinnigen Streiche vornimmt, ist eine der schönsten statarischen Szenen der italienischen Komödie. Voll Leben und Bewegung ist der Führer der Intrige, der Diener Lucio, seine schlagfertigen Zwischenbemerkungen[1] sind offenbar vom Dichter selber geprägt und stammen nicht, wie dies bei den späteren Florentinern so oft der Fall ist, aus dem bereitliegenden Schatz der Volksrede.

In den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts ist Florenz die Stadt, wo sich auf dem Gebiete der Lustspieldichtung die reichste Produktion entfaltet. Es ist das die Zeit des Herzogs Cosimo I.; Florenz ist nicht mehr der Schauplatz großer Meinungskämpfe, an denen auch das Volk teilnimmt; das geistige Leben zeigt einen zahmen, epigonenhaften Charakter, doch liebt man es, die florentinische Eigenart selbstgefällig zu betonen.

---

1) z. B. als Erminio hofft, Gott werde seine Liebste Fiammetta beschützen, sagt Lucio „Dio non ha altra faccenda che far la guardadonna alla Fiammetta.“

Die Mitglieder der akademischen Vereinigungen, die für den Kulturzustand jener Zeit so charakteristisch sind, haben sich in Florenz wie anderwärts die Pflege der dramatischen Kunst angelegen sein lassen, die sie nicht nur zur Erheiterung ihrer Vereinsgenossen und Mitbürger, sondern vor allem auch bei festlichen Anlässen in der Herrscherfamilie ausübten. Fast alle die Männer, die dem damaligen Florentiner Literaturleben sein eigentümliches Gepräge geben: Varchi, d'Ambra, Firenzuola, Grazzini, Gelli, Salviati sind an dieser Kunstübung beteiligt und zu diesem Kreise gehört auch der einzige italienische Schriftsteller der Zeit, bei dem die dramatische Poesie den unbestrittenen Mittelpunkt der dichterischen Wirksamkeit bildet und der auf diesem Gebiet eine eigentliche Massenproduktion entfaltete: Giovanmaria Cecchi.

Diese Lustspiele sind fast durchweg Intrigenstücke in der Art der dramatischen Erstlingswerke Ariosts, nur tritt hier noch hinzu, was Machiavelli an Ariost vermißt und was er selber so reichlich verwendet hatte, die Florentiner Lokaltöne. Dadurch werden die Charaktere lebendiger und anschaulicher, vor allem die alten Spießbürger, die Gevatterinnen, die Knechte und Mägde, und der Dialog bekommt Leben und Farbe durch die reichlich angebrachten motti fiorentini, die aus dem bereitliegenden Schatz der volkstümlichen Sprichwörter und Redensarten geschöpft sind.[1] Dergleichen konnte natürlich am besten zur Geltung kommen, wenn die Verfasser sich der Prosa bedienten. So verlegen auch die Dichter den Schauplatz der Handlung gern nach Florenz, die Zuschauer mußten sich sogleich angeheimelt fühlen, wenn sie auf der Bühnendekoration hinter den Häusern das Wahrzeichen der Stadt, die große Kuppel sich erheben sahen. Und das behagliche Gefühl, sich auf heimischem Boden zu befinden, wurde noch durch lokalpatriotische Schmeicheleien erhöht, namentlich weisen die Geprellten und Betrogenen in den Lustspielen fast regelmäßig darauf hin, daß sie in einer so vortrefflich verwalteten Stadt, unter der Herrschaft eines so weisen und erleuchteten Herrschers gewiß zu ihrem Rechte kommen würden. Von andern Städten kommt am häufigsten Pisa als Ort der Handlung vor, namentlich wenn der Seeverkehr oder das Studentenleben in die Handlung eingreift, aber wo diese auch spielt, der Florentiner Lokalton ist gewöhn-

1) Vgl. die Belege aus Florentiner Komödien in Vassanos Sammlung von „Modi di dire proverbiali" in Propugnatore XV² und XVI¹. Daß diese Motti in den Komödien öfters den Nichtflorentinern unverständlich blieben, wird in Martellis Epistola in Trissinos Opere II, S. 3 (besonders paginiert) hervorgehoben.

lich beibehalten. Auf die kunstvolle Verschlingung der Intrige legen die Florentiner Akademiker besonderen Wert[1], doch treten die romantisch-novellenhaften Motive — z. B. junge Mädchen als Pagen verkleidet — bei ihnen zurück, auch wurde schon mit Recht als charakteristisch hervorgehoben[2], daß in ihren Komödien niemals der Pedant erscheint und der Verspottung preisgegeben wird.

Wie eingewurzelt dieser konventionelle Charakter der Florentiner Komödie war, ergibt sich besonders aus den Komödien Firenzuolas, Gellis und Grazzinis, also dreier Schriftsteller, die auf andern Gebieten der komischen Literatur ihren Namen berühmt gemacht haben, in der Komödie jedoch bei der hergebrachten Schablone verblieben. Firenzuola (1493—1543) lebte als Geistlicher in nächster Nähe seiner Vaterstadt, in Prato, und hat nach einer stürmisch verbrachten Jugend es noch in seinen reiferen Jahren mit seiner geistlichen Würde vereinbar gefunden, dem schönen Geschlecht zu huldigen und ihm zu Ehren für den Karneval von Prato Komödien zu dichten, von denen zwei nach seinem Tode 1549 erschienen. In der einen „I Lucidi" hat er Plautus' Menächmen nach Bologna übertragen; bemerkenswert ist dabei nur, daß der Parasit durch lebendige Behandlung und lokale Anspielungen besser italianisiert erscheint als in den meisten derartigen Komödien; die andere „Trinuzia", in weniger als acht Tagen aufs Papier geworfen, schließt, wie der Titel andeutet, mit einer dreifachen Vermählung, sie ist uns schon bekannt als Beispiel krasser Unwahrscheinlichkeit in der Führung der verworrenen Intrige. Die schöne Lucrezia wohnt in Viterbo, wo das Stück spielt, bei einer Witwe Mona Violante, die beide Liebhaber Lucrezias begünstigt, weil sie hofft, einen für sich zu ergattern. Sie ist übrigens gar nicht übel charakterisiert; hübsch und lebenswahr ist namentlich ihr Geschwätz in einer Szene mit der Magd Purella, der sie von den Nöten des Witwenstandes vorklagt. Purella rät ihr, den für sie weit besser passenden Witwer Alessandro zu nehmen, was denn auch schließlich geschieht. Die burlesken Szenen laufen ziemlich unvermittelt neben der Haupthandlung her und führen uns vor, wie die Diener einen völlig hilflosen alten Dummkopf,

1) Eine solche gesteigerte Verwirrung der Intrige scheint bereits in dem Lustspiel „Il commodo" von Antonio Landi zu herrschen, das 1539 zur Feier der Vermählung des Herzogs aufgeführt wurde; nach dem Prolog zu schließen handelt es sich um zwei Brüder und eine Schwester, die nebeneinander herlaufen, ohne sich zu kennen, der eine Bruder ist in die Schwester verliebt.

2) Vgl. Graf, Attraverso il cinquecento S. 200.

den Doktor Rovina, zum besten haben. Auch der Danteerklärer, Dichter und Strumpfwirker Gelli (1493—1563), der sich in seinen Capricci als einen so eigenartigen Humoristen zeigt, hat in seinen beiden Komödien es sich ziemlich bequem gemacht. Seine Sporta ist nichts anderes als Plautus' Aulularia, nach Florenz verlegt und mit einigen Szenen erweitert, in denen der junge Alamanno (Lyconides) seiner Mutter Geld ablockt; doch wirft man Gelli vor, daß er auch in diesen Änderungen nicht originell sei, sondern ein hinterlassenes Manuskript Machiavellis benutzt habe.[1] In Gellis anderer Komödie „Lo Errore" werden die Liebeshändel eines alten Narren ohne hervorstechende originelle Züge vorgeführt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Apotheker Antonfrancesco Grazzini, genannt Lasca[2] (1503—84), dessen sonstige literarische Tätigkeit, sowie seine gelegentlichen Äußerungen über das Bühnenwesen Erwartungen erregen, die in seinen Komödien nicht erfüllt werden. Er ist einer der ersten, die sich gegen die hergebrachte schablonenhafte Manier wenden; im Prolog zur Gelosia (aufgeführt 1550) sagt er, die üblichen Wiedererkennungen seien den Leuten schon so langweilig, daß sie am liebsten gleich wieder fortliefen, wenn sie im Argumento hören, daß von dergleichen Dingen die Rede sein solle; die Dichter, die sich ohne Entlehnungen aus den Komödien des Altertums nicht zu helfen wüßten, sollten in's Teufels Namen lieber gleich übersetzen. Ähnlich äußert er sich über abgebrauchte Lustspielmotive im Prolog zu den Parentadi und besonders in der Streitszene zwischen Prologo und Argumento, die seine Strega eröffnet. Argumento vertritt hier die Ansichten des Dichters. Er weist nicht nur darauf hin, wie sinnlos es sei, den Mädchenhandel und den Kinderraub und anderes derartiges aus der antiken Komödie auf den Boden der zeitgenössischen italienischen Verhältnisse zu verpflanzen, sondern widerlegt auch sehr lebendig und schlagfertig die Ansichten seines Gegners, des Prologo, der ähnlich wie Varchi und Razzi in anspruchsvollem Tone von der literarischen und sittlichen Bedeutung der Komödienpoesie redet; für die sittliche Besserung seien die Predigten und die frommen Bücher da. Und als der Prologo ihm vorhält, man könne dann ebensogut sich von den Zanni, den Lustigmachern der Commedia dell' arte etwas vorspielen lassen, gibt er offen zu,

1) Über diese Frage vgl. Villari III, 175.

2) Vgl. über ihn Gentile in den Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Filologia XII 1897 (auch separat).

diese lustigen Stücke seien besser als die überweisen und sittenstrengen Komödien. Ebenso hat Lasca auch in seinen Gedichten (Rime 277, 430) mit offenkundiger Schadenfreude darauf hingewiesen, wie die Dichter der Commedia erudita durch diese neumodischen Lustigmacher aus der Gunst des Florentiner Publikums verdrängt würden. Wenn wir aber seine eigenen Komödien betrachten, die zwischen 1550 und 1566 entstanden sind, so finden wir, daß sie sich ganz in der damals gangbaren Florentiner Manier bewegen. Sein frühestes Stück „Gelosia" gehört zu denen, wo ein verliebter alter Narr gefoppt wird, diesmal ist es ein eifersüchtiger Bräutigam, den der spitzbübische Diener in andere Kleider steckt und mit einem falschen Bart ausstaffiert, damit er ohne Verdacht das Haus der Braut zur Nachtzeit beobachten könne; er hat, während er auf seinem Wachtposten steht, von dem Frost zu leiden (gielo, daher der doppelsinnige Name gelosia) und gebärdet sich aufs jämmerlichste; die Nichte, die er im Hause hat, benutzt natürlich seine Abwesenheit, um den Besuch eines Liebhabers zu empfangen. Übrigens ist die Handlung gar zu sehr durch allerlei an den Haaren herbeigezogene Schwierigkeiten und Verwicklungen ausgedehnt. Die „Spiritata" (aufgeführt 1560) hat demgegenüber den Vorzug, daß sie sich rasch und leicht herunterspielt, doch sahen wir schon, daß hier der hübsche Grundgedanke infolge der hergebrachten Inszenierungsart nicht recht zur Geltung kommen kann. Zur Beschwörung der vermeintlichen Geister erscheint ein Freund des Liebhabers in der Maske eines Negromanten, von dem sich auch in diesem Falle die alten Herren den unglaublichsten Unsinn aufbinden lassen. Die andern Stücke, La Strega, La Sibilla, La Pinzochera, I Parentadi sind im wesentlichen nach der üblichen Manier gearbeitet, dabei zeigt Grazzini in der kunstvollen Verwirrung der Handlung nicht die Gewandtheit Cecchis, ebensowenig wie er dessen Geschick in Anbringung von Florentinismen besitzt. In der Strega erscheint der Miles gloriosus in einer neuen eigentümlichen Form: er ist ein verzärteltes Muttersöhnchen, das aus unglücklicher Liebe unter die Soldaten gehen will und der Mutter wie dem Onkel mit seinen kriegerischen Tiraden gewaltig imponiert. Doch tritt in diesem Stück auch eine sehr unerfreuliche Eigentümlichkeit Lascas hervor. In den Florentiner Komödien und Novellen wird die Verhöhnung der Dummen und Schwachen oft so weit getrieben, daß für uns der Spaß aufhört, und gerade Lasca entfaltet in dieser Hinsicht in manchen seiner Novellen eine widerwärtige Roheit, aber was

soll man zu einer Komödiensituation sagen, wie die folgende in der Strega. Violante ist mit einem Liebhaber aus dem elterlichen Hause geflohen und ist bei der Kupplerin Sabbatina in Florenz untergebracht. Ihre Mutter sucht sie seit Jahren und findet sie endlich, da sie mit Sabbatina über die Straße geht. Das Mädchen flüstert rasch der Sabbatina zu, sie solle sich als ihre Mutter ausgeben, sie stellt sich, als ob sie ihre wahre Mutter nicht kennte und steht ruhig dabei, als diese von der Kupplerin als eine freche verrückte Person beschimpft wird. Im übrigen sind die Voraussetzungen der Handlung sehr verwickelt und werden ganz im Gegensatz zu den Prinzipien des Argumento in einer gedehnten Expositionsszene mit Hilfe einer persona protatica auseinandergesetzt. Die übrigen Komödien außer der Gelosia und der Spiritata kamen denn auch zum Leidwesen des Dichters niemals zur Aufführung.

Grazzini hat außerdem noch drei Stücke verfaßt, die er selber in einem Verzeichnis seiner Werke von 1566 als Farcen bezeichnet. Von zwei Farcen haben sich die Prologe erhalten, aus denen hervorgeht, daß diese Stücke bei Gastmählern aufgeführt wurden, eines darunter „Il frate“ gelegentlich eines Gastmahls zum Dreikönigsfest bei der Kurtisane Maria da Prato; die Schauspieler kamen herein und stellten sich vor, ähnlich wie die Fastnachtsspieler in Nürnberg.[1] Demnach wurde wohl bei der Aufführung kein großer szenischer Apparat entfaltet; als den Hauptunterschied von der Komödie bezeichnet es Grazzini, daß die Farce nur drei Akte habe. Der Text selber (in Prosa) ist nur bei einer einzigen Farce erhalten, eben bei dem Frate, einem der wenigen späteren Stücke, in denen die Geistlichkeit verspottet wird. Die Hauptperson ist der Frate Alberigo, welcher sich der Gemahlin eines untreuen und leichtsinnigen Mannes zu nähern sucht; die spitzbübische Magd gebraucht ihre Verführungskünste in Alberigos Interesse. Der Ton ist nicht burlesker als in den Komödien, aber die Handlung ist einfacher, mehr wie in den mittelalterlichen Possenspielen. Offenbar ist dies eine Gattung des komischen Dramas, die damals in Florenz eingebürgert war, von der sich aber sonst nichts erhalten hat. Doch steht möglicherweise noch ein anderes Stück, der Arzigogolo mit dieser Kustgattung in Zusammenhang. Der erste Teil zeigt zwar eine gewisse Verwandt-

1) Über frühere Beispiele der Aufführung kleiner komischer Dramen bei Florentiner Gastmählern s. o. S. 172.

schaft mit den Motiven der Commedia erudita, doch bildet er ein in sich abgeschlossenes kleines Possenspiel: Jünglinge, die Geld brauchen und es einem verliebten alten Narren, dem Procuratore Alessio ablocken mit Hilfe des schlauen Dieners Valerio, der vorgibt er brauche das Geld, um den Alten ans Ziel seiner Wünsche zu bringen. Für hundert Scudi verschafft er ihm einen Verjüngungstrank, der Alte nimmt ihn und stellt sich dann in jugendlichem Aufputz seiner Angebeteten vor, die in den Spaß eingeweiht ist und vorgibt, ihn nicht zu erkennen; auch als er sagt, wer er sei, will sie ihm nicht glauben und nichts von ihm wissen; ihr lieber Herr Alessio sei ein gesetzter und würdiger Mann, einen jungen Leichtfuß wolle sie nicht haben. Da bleibt ihm natürlich nichts übrig, als sich für weitere fünfzig Scudi die Wirkung des Tranks wieder aus dem Leibe schaffen zu lassen. Die Geschichte ist im vierten Akt fertig; es kommt dann noch ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden eine Reihe von Szenen, wo der alte Procuratore von dem schlauen Bauer Arzigogolo ganz mit demselben Kunstgriff geprellt wird wie sein Kollege Pathelin vom Schäfer Agnelet. Gentile hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß der Arzigogolo nichts anderes ist, als eine der Farcen, die Grazzini in seinem Verzeichnis erwähnt, ursprünglich dreiaktig, mit einer später hinzugefügten Erweiterung.

Mit der größten Leichtigkeit und Behendigkeit hat Giovanmaria Cecchi[1] die bequeme Form der Commedia erudita gehandhabt. Er war Notar und bezeichnet sich selber im Prolog zum Spirito als einen, der weder ganz gelehrt, noch auch ganz ungebildet sei. Seine erhaltenen Stücke werden auf über neunzig geschätzt und er sagt, daß ihn keines mehr als zehn Tage gekostet habe. Durch seine Massenproduktion beherrschte er während eines langen Zeitraums das Florentiner Repertoire. Es scheint, daß er 1542 im Alter von vierundzwanzig Jahren zuerst als Lustspieldichter auftrat und wir können verfolgen, wie er sich in seinen Prologen zuerst als „nuovo autore“ (Dote), dann als Jüngling (Dissimili) vorstellt, dann als einen, der weder Jüngling noch Greis ist (Spirito), bis wir dann in seiner letzten Zeit auch in seinen Prologen den behaglichen alten Herrn vernehmen, wie ihn die Kunst Bronzinos so meisterlich auf der Leinwand festgehalten hat. Wenn auch die

1) Über Cecchi vgl. die Einleitung zu seinen Drammi spirituali ed. Rocchi. Firenze 1895; zur neuesten Literatur über ihn vgl. Salza im Giornale 53, 99ff.; über Prosa und Vers in seinen Komödien s. o. S. 270.

Poesie sich nicht mehr so bereitwillig einstellte, so war er doch zu gutmütig, den Dilettantengesellschaften, die ihn um Schauspieltexte angingen, ihre Bitte abzuschlagen.

Sein Verdienst besteht hauptsächlich in gewandter Handhabung der überlieferten Manier, die freilich, wenn man heutzutage ein größeres Quantum von Stücken hintereinander wegliest, etwas ermüdend wirkt und, wie es scheint, diese Wirkung auch schon auf manche strengere Richter unter den Zeitgenossen ausgeübt hat; wir sind indes geneigt, uns durch seine gutmütige Behaglichkeit entwaffnen zu lassen, wenn diese auch durchaus nicht frei ist von Selbstgefälligkeit und berechnender Schlauheit. Es zeigt sich bei ihm eine eigentümliche Mischung von schalkhaftem Behagen an frivolen Situationen und tüchtiger bürgerlicher Gesinnung. Besonders charakteristisch für diese Gesinnung ist eine Szene in seinem Sviato (V, 3), wo der Verführer Mico den jungen Lamberto bereden will, er solle als vornehmer junger Müßiggänger leben, während ein würdiger alter Mann ihm zum Kaufmannstande rät; es sei das beste, wenn die jungen Leute aus vornehmer Familie bei diesem Stande blieben, also ein Protest gegen die ungesunden Standesbegriffe, die mit der Hispanisierung des italienischen Lebens aufkamen. Cecchi ist ein echter alter Florentiner, der, wie er selber sagt, die Kuppel nie aus den Augen verloren hat und seine Landsleute von Grund aus kennt. Wohl keinem andern gelang so trefflich die Darstellung der alten Käuze, die sich erst in der Welt herumgetrieben hatten, um Geld zu machen, und dann nach Florenz zurückgekehrt sind, um an ihr Seelenheil zu denken[1] und nun in ihrer behaglichen Ruhe gestört werden durch die kostspieligen Streiche ihrer Herren Söhne oder auch, was noch schlimmer ist, durch die Tücke des kleinen Gottes, der sie auf ihre alten Tage nicht in Ruhe lassen will. Und zur Charakteristik solcher Gestalten stehen unserem Dichter die motti fiorentini in verschwenderischer Fülle zu Gebote. In seiner ersten Zeit hat er mit Vorliebe römische Lustspiele bearbeitet und auf das heimatliche Gebiet übertragen; die erste Sammlung seiner Werke, die im Druck erschien, enthält fast ausschließlich solche Stücke. Bei sechs Komödien hat er Plautus zugrunde gelegt[2], bald in engerem Anschluß, bald indem er freier

1) „far la roba per poter tornar poi a Firenze far la conscienza“ (Dote IV, 7).

2) Moglie (Menaechmi), Dote (Trinummus), Stiava (Mercator), Rivali (Casina, vgl. Gregorini im Giornale 22, 417), Martello (Asinaria), Incantesimi (Cistellaria).

mit dem Original schaltete, am freiesten in den Incantesimi, die er erst als dreiaktige Farce, dann als fünfaktige Komödie bearbeitete.[1] Hier wird die Geschichte von dem wiedergefundenen Mädchen in die Liebeshändel zweier verliebter alter Narren verflochten; der eine davon ist ein Sienese und gibt dem Dichter Anlaß zu spöttischen Ausfällen auf die Nachbarstadt. Beide lieben dasselbe Mädchen, Violante; der Diener, der sich als Zauberer verkleidet hat, macht jedem der Alten weis, er habe der Violante die Gestalt des anderen verliehen, so daß sie ohne Verdacht zu ihm gelangen könne. Die burleske Wirkung der Szene, wo die Alten sich einander nähern, kann man sich leicht vorstellen. In zwei Fällen ist Cecchi von Terenz abhängig; wenn er in den Dissimili die Adelphi und in der Majana den Hautontimorumenos bearbeitete, so war ihm da Gelegenheit geboten, die Charaktere ehrsamer alter Spießbürger in aller Breite sich entfalten zu lassen.

In seinen zahlreichen sonstigen Komödien hat er ohne direkten Anschluß an ein römisches Vorbild den überlieferten Vorrat von komischen Motiven auf seine Weise durcheinander gerüttelt und mit Florentinismen versetzt. Es hätte wenig Zweck, diese Prozedur im einzelnen zu verfolgen. Im Corredo verwertet er das wirksame Motiv aus dem Miles gloriosus, daß die Liebenden sich durch ein Loch zwischen zwei Nachbarhäusern in Verbindung setzen. Sein frischestes und lebendigstes Werk ist der Assiuolo[2]; der alte Pisaner Jurist Ambrogio, der sein schönes Weibchen eifersüchtig bewacht und dabei mit Hilfe einer kupplerischen Betschwester die Gunst einer Witwe im Nachbarhause zu gewinnen sucht, ist schon als ein Musterbild seiner Gattung erwähnt worden. Das Stück endigt ähnlich wie die Mandragola damit, daß der Liebhaber der jungen Frau für alle Zukunft freies Spiel hat. Übrigens werden wir noch auf Cecchi zurückkommen müssen, wenn wir später seine Tätigkeit auf dem Gebiet des geistlichen Dramas betrachten, das unter seinen Händen eine neue Gestalt gewann. Sein ältestes geistliches Drama „La morte del re Achab" fällt zwar noch in das Jahr 1559, doch stammen seine meisten Spiele dieser Art erst aus den siebziger und achtziger Jahren.

1) Über diese Farce „La pittura" vgl. Scoti Bertinelli in den Miscellanea Mazzoni (1907) 1, 467ff., wo mit Recht hervorgehoben wird, daß die Erweiterung mit mehr Geschick ausgeführt ist, als in Grazzinis Arzigogolo. Über ein Beispiel einer solchen erweiternden Umarbeitung aus Cecchis späterer Zeit vgl. Pintor in der Rassegna bibliografica della lett. ital. 10, 55ff.

2) = die Eule, so genannt, weil der Alte mit seinem Diener ausmacht, ihm mit dem Ruf Chiu, chiu ein Zeichen zu geben.

Neben Cecchi zeigt der Akademiker Francesco d'Ambra († 1558) ein besonderes Geschick darin, die herkömmlichen Motive zu kunstvoll verworrenen Intrigen ineinander zu schlingen. In seinem Furto (aufgeführt 1544, in Prosa) erscheint als komischer Alter der Medicus Maestro Cornelio; er will sich mit der jungen Camilla vermählen, doch zeigt sich, daß sie seine beim Sacco di Roma abhanden gekommene Tochter ist. Außerdem hat er einen Sohn Valerio, der von dem Algerischen Feldzug nicht zurückgekehrt ist und für tot gehalten wird, mit der vermeintlichen Witwe Valerios — der natürlich seinerseits im Laufe des Stückes wieder auftaucht — soll sich der junge Mario auf Wunsch seines Vaters vermählen, doch Mario liebt in Wirklichkeit die von dem alten Medicus umworbene Camilla. In diesen verwickelten Handel ist dann noch die Geschichte des jungen Lucchesen Gismondo Castrucci verwoben, der ein Mädchen liebt, das ein Korse von Seeräubern gekauft hat, um es gegen Vergütung dem Vater wiederzubringen; er gewinnt das Mädchen durch eine künstlich ausgesonnene Intrige mit Hilfe eines schlauen Dieners und eines Sykophanten. Und um den Wirrwarr zu vollenden, wird der alte Doktor eines Diebstahls verdächtigt, denn damit Mario Gelegenheit erhalte, mit Camilla zusammen zu sein, wird der Doktor unter dem Vorwand, man brauche seinen ärztlichen Beistand in ein Tuchmagazin gelockt und dort eingeschlossen. Sehr hübsch ist der Schluß des dritten Akts, wo der Doktor sich mit der gravitätischsten Sicherheit auf den Weg begibt, während die Zuschauer genau wissen, was ihm bevorsteht. In d'Ambras zweitem Stück „I Bernardi" (1547) wird eine ähnliche Massenverwicklung vorgeführt; von komischer Wirkung sind hier vor allem die Szenen, wo der echte Bernardo, der nicht weiß, daß ein anderer sich seinen Namen angemaßt hat, von den übrigen für einen Schwindler gehalten wird. Weit schwächer ist die erst nach d'Ambras Tode aufgeführte Cofanaria (1565). In ähnlichem Stil sind die zwei Komödien des Akademikers Leonardo Salviati (1540—87) gehalten, der vor allem durch seine Polemik gegen Tasso bekannt ist; eigentümlich ist beiden Stücken, daß hier wie im Pseudolus und im Phormio Intriganten von Beruf im Mittelpunkt der Handlung stehen, nicht wie gewöhnlich ein Diener des Jünglings. Die Spina, die erst nach des Verfassers Tode im Druck erschien, kann als abschreckendes Beispiel einer verzwickten und überladenen Lustspielhandlung gelten; einen klareren Aufbau hat der Granchio, wo sich alles darum dreht, einem Jüngling den Zutritt zur Geliebten zu ermöglichen. Granchio

der Intrigant rühmt sich, der würdige Sprößling einer alten Spitzbubenfamilie zu sein; er zeigt eine bewunderungswürdige Schlagfertigkeit darin, bei eintretenden Schwierigkeiten auf einmal den ganzen Schlachtplan umzuändern, und neben der Haupthandlung findet er auch noch Zeit, die Amme um den Pelz zu betrügen, der ihr als Belohnung für ihre Beihilfe versprochen ist. In den Rollen der Ammen und Mägde zeigt Salviati die ganze florentinische Lebendigkeit und Anschaulichkeit; die jungen Mädchen, um die sich alles dreht, erscheinen auch bei ihm nicht auf der Bühne.

Von sonstigen florentinischen Lustspielen dieser Zeit sei noch erwähnt die Vedova von Niccolò Buonaparte (gedruckt 1568), eines jener unwahrscheinlichen Intrigenstücke, wo zwei durch das Schicksal getrennte Eheleute, die sich gegenseitig für tot halten, in einer Stadt zusammen leben und auch sehen und sprechen, ohne sich zu erkennen. Das Stück hat in neuerer Zeit, nachdem die Familie Bonaparte zu ihrer Weltstellung gelangt war, mehr von sich reden gemacht, als es nach seinem dichterischen Werte verdient. Der Amore scolastico von Rafaello Martini (gedruckt 1570) ist eines von den lebendigsten und unterhaltendsten unter den zahlreichen Florentiner Intrigenstücken, die uns die Liebeshändel von Studenten in Pisa vorführen; den darin auftretenden Pedanten kennen wir bereits als ein Prachtexemplar seiner Gattung.

In einem entschiedenen Gegensatz gegen die übrigen Florentiner befand sich Benedetto Varchi, der Theoretiker und Vorkämpfer der Terenzianischen Richtung. In seiner Komödie „La suocera“ (c. 1560) ergeht er sich im Prolog und in der Widmung in äußerst selbstgefälligem Ton gegen die unnützen und für die Literatur verderblichen Anhänger des Plautus und gegen die ästhetischen Ketzer, die in der Komödie das Gelächter für wichtiger halten als die moralische Besserung. Er sei öfters aufgefordert worden, eine Komödie zu dichten, nun lege er eine vor ohne lasterhafte Jünglinge und närrische Alte. Aber wie aus einem Spottsonett Grazzinis (ed. Verzoni S. 29) hervorgeht, war man damals schon enttäuscht, daß das erwartete Meisterwerk nichts anderes war als eine Bearbeitung der Hecyra. Varchi war aber nicht nur ganz unglücklich in der Wahl des Stoffs, der durch die Verlegung ins moderne Florenz doppelt unwahrscheinlich wird, sondern auch die Sprache (Prosa) ist ungewöhnlich gedehnt und langweilig. Und außerdem hat Varchi der Moral einen sehr zweifelhaften Dienst erwiesen; er hat den Edelmut der Hetäre Bacchis (Fulvia) noch nachdrücklicher als Terenz betont, nament-

lich in einer großen Szene des letzten Akts, wo er sie dem Vater des verliebten Jünglings gegenüberstellt.

Zu den Florentiner Dichtern dieser Zeit gehört auch Luigi Alamanni (1496—1556), der allerdings nach den Ereignissen des Jahres 1530 die Heimat verließ und am französischen Königshofe gastliche Aufnahme fand. Für diesen Hof und insbesondere für Alamannis Gönnerin und Landsmännin, die Königin Katharina von Medici, war auch sein einziges Originaldrama, die Komödie Flora bestimmt (s. u. Buch V); im Prolog nennt er sich selber einen alten Dichter und neuen Komiker. Seine Komödie verleugnet nicht den florentinischen Geist, aber sie zeigt uns auch, daß der Verfasser mit der gleichzeitigen florentinischen Kunstübung keine Fühlung hatte und unmittelbar von den Vorbildern der römischen Komödie inspiriert war. Der Handlung liegt das herkömmliche Motiv zugrunde, daß der verliebte Jüngling ein Mädchen aus den Klauen eines Kupplers befreien will und das hierzu erforderliche Geld mit Hilfe eines Dieners seinem Vater entlockt. Die Gespräche zwischen dem ungestümen Jüngling und dem verschmitzten Sklaven, dann zwischen diesem und dem Vater, die Verlegenheit des Sklaven, als durch unerwartet dazwischentretende Personen seine Schliche an den Tag kommen, das alles ist mit starker Anlehnung an ähnliche Situationen der römischen Komödie ganz geschickt ausgeführt. Auch entbehrt die Art des Betrugs nicht einer gewissen Originalität. Der Sklave sucht nämlich dem Alten weiszumachen, sein Sohn brauche Geld, um eine große Bibliothek von klassischen und humanistischen Büchern durch Gelegenheitskauf zu erwerben, der zähe Alte meint zwar, durch das viele Bücherlesen würden die meisten entweder zu Narren oder zu Ketzern, rückt aber doch mit dem Gelde heraus, worauf sich dann die Bibliothek als eine Sammlung wertloser Ritterbücher herausstellt, die zum Makulaturpreis eingekauft wurden. Daneben zieht sich durch das Stück noch eine andere Handlung, deren Hauptperson, der junge Attilio, in die Tochter des geizigen Alten verliebt ist. Er wird als eine Idealfigur, als „molto universale" geschildert und ist der Gegenstand der verzehrenden Leidenschaft Flamminias, die zur Gattung der edlen Kurtisanen gehört. Aber auch dem Ruffiano, der zu Beginn des Stücks eine unverkennbare Ähnlichkeit mit seinem Kollegen im Pseudolus an den Tag legt, hat Alamanni in den letzten Szenen einige Züge von Edelmut beigelegt.[1]

1) „Ben che abbia mal' arte, assai lealmente l'esercita" (V, 1). Über die verunglückte metrische Form s. o. S. 270.

Eine eigentümliche Stellung nimmt der moralistische Dramatiker Girolamo Razzi ein (1527—1611), von dem wir drei Lustspiele besitzen. In seiner Jugend gehörte er zum Freundeskreise Varchis, dann zu dem Salviatis, doch scheint er an dem literarischen Treiben seiner Vaterstadt keinen sehr starken persönlichen Anteil genommen zu haben, auch ist er — jedenfalls noch im besten Mannesalter — in den Camaldulenserorden eingetreten und entfaltete nun eine eifrige Wirksamkeit als Erbauungsschriftsteller. In der Widmung der Komödie Balia, die von 1560 datiert ist, sagt der berühmte Buchdrucker Giunta, er habe sich das Manuskript zu verschaffen gewußt, als der Verfasser bereits aus dem weltlichen Leben abgeschieden war. Sein dramatisches Erstlingswerk Cecca, das ich bloß aus der französischen Übersetzung Lariveys kenne[1], läßt die Eigenart Razzis noch nicht so deutlich hervortreten; es stellt die Liebesabenteuer zweier Studenten dar, deren einer sich verkleidet zu einer schönen Frau schleicht, während der andere in der üblichen Weise mit Hilfe einer schlauen Magd durch Herbeiführung einer vollzogenen Tatsache die Ehe mit seiner Geliebten erzwingt. Der Gemahl der schönen Frau, ein alter Doktor, merkt nicht, was vorgeht; er ist, wie Larivey sagt, „pas de grande exécution". Der Vater des Mädchens jedoch, ein mürrischer Haustyrann, speit Feuer und Flammen, bis er schließlich durch die Verlobung beruhigt wird. Man sieht, der Inhalt ist gar nicht sehr erbaulich, und die Studenten und ihre Helfershelfer sind auch in ihren Ausdrücken nicht sehr gewählt; die moralisierende Tendenz zeigt sich in Betrachtungen über die Pflicht der Frauen, zu Hause zu bleiben und ihre Töchter zu hüten, und über die Pflicht der Männer, bei wichtigen Anlässen die Gattin ins Vertrauen zu ziehen. Aus dem Prolog zur Balia ersieht man, daß dies bißchen Moralisieren damals schon genügte, um die Cecca als zu ernst und streng, zu wenig „alla Zannesca" (d. h. nach dem neuen venezianischen Geschmack s. u.) erscheinen zu lassen, dennoch — sagt der Verfasser — habe er auf Anraten guter Freunde sein neues Stück aufführen lassen, in welchem der ernste Ton noch mehr vorherrscht. Ein junger Florentiner, Gismondo, Student in Pisa, entführt von dort Lesbia, ein von Korsaren geraubtes Mädchen, das ein gewisser Paganino an sich gebracht hatte, um es zu gelegener Zeit den Eltern wieder

1) Nach Allaccis Drammaturgia zuerst gedr. 1543, was freilich mit dem oben angegebenen, aus Crescimbeni entnommenen Geburtsdatum Razzis kaum vereinbar wäre.

zuzustellen. Gismondo bringt sie nach Florenz und vertraut sie dort der Obhut seines Freundes Livio, der sie in seinem Hause in einem dunkeln Zimmer verbirgt. Silvia, Livios Schwester ist in Gismondo verliebt, und um die Verwirrung voll zu machen, verliebt sich Livio in die anvertraute Lesbia; er schleicht sich in ihr Zimmer, um sie im Dunkeln zu überlisten. Nun hat aber inzwischen die kupplerische Amme Silvias, um diese ans Ziel ihrer Wünsche gelangen zu lassen, eine List ausgedacht. Sie hat Lesbia aus dem dunkeln Zimmer herausgeführt und Silvia an ihre Stelle gesetzt, Livio schleicht sich herein, und wir schweben in der furchtbaren Angst, er werde einen Inzest vollziehen. Doch stellt sich später heraus, daß Silvia nicht wirklich seine Schwester ist. Als im fünften Akt einer die stereotype Redensart gebraucht „Man könnte aus dem allen eine Komödie machen", wird ihm mit Recht geantwortet „Vielleicht auch eine Tragödie". Die Lustspielintrigen, die neben dieser Haupthandlung herlaufen, sind von der gangbaren Art, ohne besonderes Interesse; die Erkennungen am Schluß sind wie gewöhnlich langweilig, der Dialog öfters schleppend. Dagegen sind die eingestreuten Betrachtungen weit interessanter als im vorhergehenden Stück; sie zeigen, daß der Verfasser seine Gesellschaft genau kennt und über ihre Schäden nachgedacht hat. Es sind keine langweiligen Moralisationen allgemeiner Art. Er klagt z. B. darüber, daß zuviele sich dem Studium zuwenden, vor allem aber betont er, es genüge nicht, daß man die Mädchen im Hause abgesperrt halte; die Gefahren, die ihnen hier von verdorbenen Dienstboten drohten, seien schlimmer als die Gefahren eines freieren Verkehrs mit der Außenwelt. Vortrefflich beobachtet ist eine Szene, wo die Amme der Magd eines Nachbarhauses auseinandersetzt, es sei unglaublich, was die Mädchen heutzutage alles wüßten: „Du würdest dich wundern, wenn du hörtest, worüber ich mich mit Silvia unterrede, wenn wir allein sind." Und der Eindruck dieser Szenen wird dadurch nicht abgeschwächt, daß nach Lustspielart die Amme schließlich Verzeihung erhält, weil die Folgen ihres Betrugs gut waren. Andreas Gryphius, der 1663 eine deutsche Übersetzung der Balia erscheinen ließ, konnte nicht mit Unrecht von dem Verfasser sagen: „vitiis temporum in gloriam ingenii sui usus."

Nach diesem abschreckenden Bilde hat dann Razzi in seinem dritten Lustspiel, der Gostanza die moralische Wirkung durch stark aufgetragenen Edelmut zu erreichen gesucht. Die Haupthandlung besteht darin, daß Gostanza ihren Geliebten Antonio,

dem sie Treue geschworen hat, nicht heiraten darf, sondern von ihrem Vater zur Vermählung mit Lorenzo gezwungen wird; Lorenzo aber ist so edel, sie als Schwester zu betrachten und alles zu tun, um ihre Vereinigung mit Antonio herbeizuführen, die dann endlich nach zehn Jahren erfolgen kann, während Lorenzo die Hand von Antonios Schwester erhält. Das Stück zeigt also im Grundgedanken eine gewisse Ähnlichkeit mit den Danischeffs von Pierre Newsky, die in den siebziger Jahren von Paris aus ihren Triumphzug über die europäischen Bühnen hielten; nur hat der Verfasser der Danischeffs — wie man sagt, von der raffinierten Bühnenkunst des jüngeren Dumas unterstützt, — die rührende Situation viel besser herauszuarbeiten und die Möglichkeit frivolen Spottes fernzuhalten gewußt. In Razzis Gostanza ebenso wie in anderen vereinzelten Versuchen dieser Art von seiten zeitgenössischer italienischer Dichter ist deutlich zu erkennen, daß es noch keine durchgebildete Technik des rührenden Dramas gab, wo die Helden sich in entsagendem Edelmut überbieten.[1] Razzi nimmt vielmehr in der Durchführung der Handlung zu den unwahrscheinlichen und abgebrauchten Effekten der Commedia erudita seine Zuflucht. So gibt sich der Bräutigam Antonio für einen spanischen Kriegsmann aus, wohnt jahrelang neben Gostanza und verkehrt auch mit ihr, ohne daß sie ihn erkennt. Und daß auch das lustige Element nicht fehle, dafür sorgt der Pedant, der schon durch seinen Namen Fidenzio den Einfluß von Scrofas Dichtung verrät.

* * *

In Rom herrschte nach dem Tode Leos X. nicht mehr die frühere Theaterlust; weder die Zeiten Hadrians VI., noch die Clemens VII. — zumal nach der Plünderung Roms 1527 — waren danach angetan. Erst aus dem Jahre 1531 haben wir einen Bericht von Komödien, die bei einer Hochzeit in der Familie Colonna mit glänzender Ausstattung in Szene gesetzt wurden[2],

1) Sehr charakteristisch hierfür ist eine Äußerung Tassos, der 1574 in Pesaro bei Gelegenheit einer Aufführung der Komödie Erotofilomachia von Sforza d'Oddi behauptete, die aufopfernde Freundschaft könne wohl im Epos und in der Tragödie, nicht aber in der Komödie dargestellt werden; vgl. den von Saviotti im Giornale 12, 414 veröffentlichten Bericht. Über derartige Situationen in den Komödien von Pino und Contile s. u. Gedruckt wurde die Gostanza 1565; voran geht ein Brief Salviatis, wonach das Stück, nachdem der Autor sich von der Welt zurückgezogen hatte, von „certi galantuomini" überarbeitet worden sei.

2) Vgl. Flechsig S. 69 f.; zu dem folgenden vgl. Flechsig S. 72 ff.

man spielte die Bacchides des Plautus und eine Komödie, die ein Diener des Kardinals Cesarini verfaßt hatte. Und im weiteren Verlauf der dreißiger und vierziger Jahre erfreute sich der Komiker Cantinella, der an der Spitze einer Schauspielertruppe stand, in Rom einer großen Beliebtheit.[1] Wir wissen nichts darüber, wann er nach Rom kam und was er für Stücke aufführte, doch stammte er jedenfalls aus dem venezianischen Gebiet und sein Repertoire und sein künstlerischer Charakter hatte offenbar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem seines Landsmanns Ruzzante, der uns später noch beschäftigen wird und bei dem wir noch werden verfolgen können, wie sich damals unter den Berufsschauspielern eine neue Richtung ausbildete, die von der commedia erudita zur commedia dell'arte hinüberleitet. Zum erstenmal begegnet uns Cantinella in einem Brief des Annibale Caro, der am 30. April 1538 aus Velletri an einen Freund schreibt, er habe dort auf der Durchreise im Wirtshaus eine Streitszene zwischen einem Capitano und einer öffentlichen Dirne beobachtet: „Questa fu si bella parte che 'l Cantinella non la pensò mai tale come essi la fecero." Danach hat vermutlich Cantinella selber ebenso wie Ruzzante für den Gebrauch seiner Schauspielergesellschaft komische Szenen entworfen. Und es scheint, daß auch Papst Paul III. (1534—49), ein Freund heiteren Glanzes, als Jüngling ein Schüler des Pomponius Laetus und mitten im weltlichen Treiben des damaligen Rom stehend, noch als Greis an der Kunst Cantinellas Gefallen fand; wenigstens wurde dieser im März 1546 für eine Komödie entlohnt, die er mit seinen Genossen vor dem Papst in der Engelsburg vorgestellt hatte. Ebenso wurde auch im Kreise der Kardinäle die frühere Theaterlust rege, der Nepot Kardinal Alessandro Farnese ließ sich von Aristotile da San Gallo einen Theatersaal mit einer festen Dekoration einrichten, deren Vasari mit Ausdrücken des höchsten Lobes gedenkt. Und wie es scheint in das letzte Jahr von Pauls Pontifikat (1549) fällt das merkwürdige Unternehmen der Gründung eines stehenden Theaters durch Anguillara, der uns eine tragikomische Schilderung von seinen Erfahrungen bei der ersten Vorstellung — Plautus' Amphitruo — entwirft.[2] Auch Papst

1) Über den bisher in der Theatergeschichte vernachlässigten Cantinella berichte ich hier auf Grund des höchst lehrreichen Artikels von Re im Giornale 63, 291ff.

2) Mitgeteilt von Pelaez im Propugnatore N. S. 4, 111. Anguillara spielte zuerst im Palazzo Colonna, dann, seit dem Pontifikat Julius' III. (1550—1555) in der Kirche San Biagio in der Via Giulia, die zu diesem profanen Zweck

Julius III. war dem Theater ebenso wie andern weltlichen Freuden durchaus nicht abgeneigt.[1] Doch hat unter Paul III. und seinen Nachfolgern die Komödiendichtung nach der neuen klassizistischen Art keine so reichen Blüten getrieben, wie gleichzeitig in Florenz und Venedig, die wenigen in Rom entstandenen Komödien zeigen keinen gemeinschaftlichen Lokalcharakter und mit der strengen Herrschaft Pius' V. begannen wieder schlechte Zeiten für die dramatische Muse.

In die Zeiten Pauls III. reicht die Komödie zurück, die der eben genannte Annibale Caro, einer der berühmtesten Literaten der Zeit, ein Günstling des Hauses Farnese, als seinen einzigen dramatischen Versuch erscheinen ließ; nach einem Brief Caros von 1564 war die Komödie damals schon vor zwanzig Jahren verfaßt, vermutlich wurde sie auf dem Theater des Kardinals aufgeführt. Caro selber berichtet in seinem Briefe, daß der Hauptreiz des Stückes damals in der Vorführung stadtbekannter römischer Originale bestanden habe; die Titelhelden, die „Straccioni" (Zerlumpten) waren ein Brüderpaar, zwei wunderliche alte Käuze, die sich immer zusammen zeigten, in dem gleichen vernachlässigten Aufzug, mit der gleichen Sprech- und Denkweise. Caro zeigt sich auch hier als sorgsam feilender Künstler, nicht nur in dem reinen und klaren Prosastil, sondern auch im besonnenen Aufbau der übermäßig komplizierten und in ihren Voraussetzungen sehr unwahrscheinlichen Handlung, in der die unerwartete Wiederkehr von Totgeglaubten eine große Rolle spielt; der gelehrte Dichter hat dabei den griechischen Roman Klitophon und Leukippe von Achilles Tatius sehr stark benutzt.[2] Doch ist die geschickte Art zu rühmen, wie die Voraussetzungen uns in den Einleitungsszenen allmählich beigebracht werden, auch am Schluß wird die Auflösung nicht durch lange Erzählungen, sondern durch ein lebendiges Hin und Her von Fragen und Antworten herbeigeführt. Caro hat offenbar keine komische Ader und so ist das eigentlich Komische auch in den Titelhelden nur wenig herausgearbeitet. Am meisten tritt

umgestaltet und so bis 1575 verwendet wurde, vgl. Ademollo, Una famiglia di comici, Firenze 1885, S. XVIII (nach Martinellis Roma ricercata). Ebenda XIXff. über die Aufführung einer nicht näher bezeichneten Komödie auf dem Kapitol zur Thronbesteigung Julius' III.

1) Über Aufführungen in seiner Gegenwart (Menächmen, Cassaria, Eunuchus, Aulularia, sowie ein durchgefallenes „läppisches und wenig anständiges" Stück von einem Sienesen) vgl. die Nachweise bei Pastor 6, 50; außerdem s. u. S. 331.

2) Wie Daniel nachgewiesen hat; vgl. Shakespeare-Jahrbuch 41, 187.

es noch hervor in den Rollen zweier Spitzbuben, die ein Interesse daran haben, das Glück der ehrlichen Leute zu durchkreuzen; am Schluß versprechen sie, sie wollten selber ehrliche Leute werden, doch meinen die übrigen, das werde ihnen sehr schwer fallen.

Einen gänzlich verschiedenen Charakter zeigt die Ruffiana des Ippolito Salviani, gleichfalls ein vereinzelter dramatischer Versuch von seiten eines Mannes, der sich auf anderen Gebieten, vor allem auf dem der Naturforschung einen Namen gemacht hat; unter Paul IV. (1555—1558) war er päpstlicher Leibarzt. Salviani berichtet in der Widmung seiner Komödie (1552), daß dies Stück in einem Jahr viermal gespielt worden sei, vermutlich auf dem Theater Anguillaras in San Biagio. Und wirklich ist das Stück ganz dazu angetan, einen starken Theatererfolg zu erzielen; mit den sich überstürzenden tollen Verwechslungen und Verwickelungen spielt es sich so flott herunter wie kein anderes Stück dieses Zeitraums, auch die Calandria nicht ausgenommen. Der leitende Geist in dem Wirrwarr ist diesmal eine Kupplerin Jacovella, die die freigebigen jungen Liebhaber belohnen und die geizigen Alten bestrafen will. Außerdem bekommt auch eine habgierige Mutter den verdienten Lohn, die mit ihrer Tochter, einer Kurtisane aus Venedig nach Rom gekommen ist. Gleich in der Eröffnungsszene lernen wir beide kennen wie sie gerade aus der Messe kommen; die Mutter gibt der Tochter den Rat, sich auf dem neuen Boden möglichst ehrbar zu stellen, um von den Liebhabern für ihre Gunstbezeugungen höhere Preise herauszulocken. Jacovella richtet es nun so ein, daß ein Liebhaber, der Procuratore in der Verkleidung eines Facchino eine Kiste in die Wohnung der Kurtisane trägt, in die Kiste legt sich auf ihr Geheiß ein anderer Liebhaber, der Cursor Claudio, und zwar in den Kleidern des Procuratore, die Kurtisane meint die Kiste enthalte Kleiderstoffe, die der junge Polidoro seiner Mutter gestohlen hatte, um sie ihr zu schenken, die beiden Verkleideten meinen, sie würden von der Kurtisane erwartet. Aber als der Procuratore in seiner Facchinotracht zudringlich wird, jagt man ihn fort, und als darauf der Schlosser die Kiste öffnet, wird der Cursor für einen Dieb gehalten und kann nur mit knapper Not entfliehen. Die Kleider des Cursor gibt die Kupplerin Jacovella dem jungen Pamphilo, damit dieser zur schönen Frau des Cursors schleichen könne, für den Facchino bleiben nun die eleganten Kleider des Pamphilo. So bewegen sich alle in fremden Kleidern durcheinander in dem tollsten Verwechslungsspiel, das seine erheiternde

Wirkung auch heute noch auf den Leser ausübt, obgleich der bescheidene Verfasser es anfangs nicht drucken lassen wollte; er meinte, es sei nur für die Bühne geeignet, wo Messing ebenso glänze wie Gold.

Um dieselbe Zeit hat Bernardino Pino aus Cagli mehrere Stücke verfaßt, die, wie es scheint, in Rom aufgeführt wurden.[1] Das eine „Lo Sbratta" beruht auf dem abgedroschenen Menächmenmotiv, doch ist hier nicht wie gewöhnlich der eine Bruder erst seit kurzem aus der Fremde angelangt, sondern beide wohnen in derselben Stadt zusammen und diesen Umstand hebt der Verfasser im Prolog als eine originelle Neuerung hervor. Beide lieben dasselbe Mädchen, das sie miteinander verwechselt, aber außerdem ist auch noch ihr Vater in das Mädchen verliebt, ein alter Geck, mit dem die üblichen Späße getrieben werden, diesmal muß er sich als Jude verkleiden. Und um die Verwirrung voll zu machen, hat auch er noch einen Doppelgänger in dem Vater des Mädchens. Der vielgewandte Diener Sbratta, der dem Stück den Namen gibt, wird von allen drei Liebhabern ins Vertrauen gezogen. Ein anderes Stück Pinos „Gli ingiusti sdegni" (gedruckt 1553 u. ö.) nimmt ähnlich wie Razzis Gostanza in der damaligen italienischen Dramatik eine abgesonderte Stellung ein. Der Verfasser sucht bei uns einen Herzensanteil für die auftretenden Personen zu erwecken, aber nicht mit Hilfe der romantisch-novellistischen Motive, die sonst öfters diesem Zwecke dienen, sondern durch einen Wettstreit des Edelmutes, der eher an die tugendhaften Komödien des achtzehnten Jahrhunderts erinnert. Es erscheinen in dem Stück drei Vertreter des starken Geschlechts und drei Vertreterinnen des schönen Geschlechts, die alle anders lieben, als es den Wünschen der Eltern entspricht, und es handelt sich nun darum, die widersprechenden Leidenschaften und Interessen ins Gleiche zu bringen. In dem Gewirre dieser schleppenden und wenig interessanten Handlung erscheint im glänzendsten Lichte die Gestalt des tugendhaften Jünglings Panetio, der aus Dankbarkeit gegen die Familie seines Freundes Licinio bereit ist in der Liebe Entsagung zu üben, dessen gute Absichten aber verkannt werden, bis sie endlich dadurch an den Tag kommen, daß eines seiner von Edelmut triefenden Gespräche von dem argwöhnischen Familienvater belauscht wird. Die merkwürdigste Frau in dem Stück ist die

1) Bei dem Sbratta heißt es ausdrücklich auf dem Titel „recit. in Roma 29. Nov. 1551." In den Ingiusti sdegni ist Rom der Schauplatz.

Cortigiana Aurelia; bei Schilderung dieses Charakters hat der Dichter noch entschiedener als Varchi den Schritt vollzogen, der von den feinfühligen Buhlerinnen des Terenz zu den modernen Kameliendamen hinüberführt. Ihre leidenschaftliche Liebe zu dem jungen Flavio ist ganz uneigennützig, sie ermahnt ihn sogar, aus Liebe zu ihr nicht seine Studien zu vernachlässigen und läßt sich von ihrer geldgierigen Zofe Giannetta nicht irre machen, die natürlich keine Freundin der „Letterati" ist. Da Flavios geiziger Vater ihm kein Geld geben will, verkauft sie ihre Kleinodien, um mit ihm nach Padua zu gehen und ihn dort auf ihre Kosten studieren zu lassen, „dir gegenüber", ruft sie ihm zu, „kann man wohl sagen, daß ich anständig und ehrbar bin". Die Nachricht, Flavio solle sich vermählen, erfüllt sie mit wildem Schmerz, doch erreicht sie es, daß er vorher noch ein Jahr ihr angehört, dann will sie sich von der Welt zurückziehen und „ganz aus den Händen des Teufels befreien", außerdem erklärt sie zur großen Freude des geizigen Papas, daß sie Flavio zu ihrem Erben einsetzen wolle. Aber wenn auch hier Töne angeschlagen werden, die sonst im italienischen Lustspiel der Zeit selten vorkommen, so war doch das Talent des Verfassers nicht ausreichend für einen Bahnbrecher einer neuen Richtung, und gegen die Moral ließe sich ja auch manches einwenden; vielleicht hat die Dürftigkeit seines komischen Talents mit dazu beigetragen, ihn in die ungewohnte Bahn zu lenken.[1] Der tölpelhafte Diener, der vorlaute Bursche und der Pedant, die zur Erheiterung dienen sollen, sind recht dürftige Figuren; interessant ist nur, wie Aurelia nach Art der literarisch angehauchten Kurtisanen jener Zeit im Gespräch mit dem Pedanten die veredelnde Kraft der Liebe unter Berufung auf Dantes Beatrice und Petrarcas Laura anpreist.

Unter den Mailander Lustspieldichtern dieses Zeitraumes verdient vor allem der Diplomat Niccolò Secchi Erwähnung; sein bekanntestes Drama sind die Inganni.[2] Kaum ein anderes Lust-

1) Auffallenderweise nennt R. Martini im Prolog zum Amore Scolastico die Ingiusti sdegni als eine Musterkomödie neben Bibbienas Calandria und Piccolominis Alessandro.

2) Gedr. 1562. Die Angabe des Titelblattes, daß diese Komödie 1547 vor Philipp II. in Mailand aufgeführt wurde, muß schon deshalb falsch sein, weil der spätere König Philipp erst um die Jahreswende 1548/9 nach Mailand kam; aber die Inganni sind wohl kaum mit einer der beiden Komödien identisch, die nach dem Bericht des Calvete de Estrella (s. o. S. 274) damals aufgeführt wurden. Jedenfalls aber war eine der beiden Komödien, und zwar die zuerst aufgeführte, von Secchi verfaßt. Cardanus (De subtilitate lib. XIII, p. 517 d.

spiel dieses Zeitraumes ist so mit Handlung überladen, es erscheint eine Kurtisane mit ihrer kupplerischen Mutter und ihren drei Verehrern, einem Capitano, einem alten Dottore und einem Jüngling, die in den verschiedenartigsten aus Plautus und Terenz entlehnten Situationen vorgeführt werden, außerdem aber ein als Jüngling verkleidetes Mädchen, das von der Tochter ihres Dienstherrn geliebt wird; sie selber liebt den Sohn des Hauses, der der Kurtisane nachläuft. Die Szene, wo sie ihm ihre Neigung andeutet und sagt, sie kenne ein Mädchen, das ihn wahrhaft liebe, ist wegen der naheliegenden Ähnlichkeit mit einer berühmten Szene in Shakespeares „Was ihr wollt" öfters erwähnt worden. Aber von der keuschen Poesie der Shakespearischen Szene ist hier ebensowenig etwas zu spüren wie in der Sieneser Ingannati-Komödie. Secchis „Interesse" wird öfters genannt, weil Molière von dorther die komplizierte Grundlage der Handlung seines Dépit amoureux entlehnte.

Die andere Komödie, die in Mailand zu Ehren Philipps II. aufgeführt wurde, ist die Cesarea von Luca Contile.[1] Während der Dichter hier im wesentlichen mit den hergebrachten Effekten operiert, sind zwei andere Komödien, die sich von ihm im Druck erhalten haben, dadurch bemerkenswert, daß er auch höhere Töne anzuschlagen sucht; die eine, La Pescara, behandelt den edeln Wettstreit zweier Freunde, deren jeder zugunsten des andern auf die Geliebte verzichten will, in der andern, La Trinozzia, erscheint wiederum die Gestalt einer edeln Kurtisane, die sich aus ihrem schimpflichen Beruf hinwegsehnt, doch entfaltet sich daneben in beiden Fällen das übliche Treiben der Lustspielfiguren ebenso zynisch und frivol wie anderwärts. Der Dichter wagt es sogar, was sonst in der Komödie damals nur noch selten geschah, auch Klostergeistliche mit ihren galanten Abenteuern auf die Bühne zu bringen.

* * *

Ausg. Lyon 1554) sagt, daß Secchi bei dieser Gelegenheit „comoediam composuit, edidit, ornavit", auch schreibt er ihm das Verdienst der kunstvollen Inszenierung zu. Bei der glänzenden ersten Aufführung stellte der Schauplatz Venedig dar, was zu den Inganni in der vorliegenden Gestalt nicht stimmen würde. Calvete de Estrella sagt, daß beide Komödien schon im Druck erschienen waren, doch ist aus dieser Zeit noch kein Druck einer Komödie Secchis bekannt.

1) Über ihn vgl. die Monographie von Salza, Florenz 1903; S. 133 ein Brief Contiles über die Mailänder Aufführungen. Seine drei Komödien wurden 1550 in Mailand gedruckt, doch stammen sie, wie es scheint, schon aus den dreißiger Jahren.

Der schablonenhafte Charakter der Commedia erudita tritt uns auch in vielen von den Lustspielen entgegen, die in Venedig, dem Hauptsitz des Buchhandels und des berufsmäßigen Literatentums entstanden. So hat der unermüdliche Vielschreiber Lodovico Dolce († 1568) fünf Komödien teils in Prosa, teils in Sdruccioli erscheinen lassen.[1] Drei davon sind nach Plautus bearbeitet, der Capitano nach dem Miles gloriosus, der Ruffiano nach dem Rudens, der Marito nach dem Amphitruo. Im ersten Fall konnte Dolce ohne große Schwierigkeit die Übertragung auf den Boden der zeitgenössischen Verhältnisse vornehmen, die Handlung ist nach Ragusa verlegt und durch geschickt angebrachte kleine Züge den Zuschauern näher gerückt.[2] Weit weniger gelungen ist die Bearbeitung von Plautus' Amphitruo, wo mit der Modernisierung zugleich auch das mythologische Element entfernt wurde; an die Stelle Jupiters und Merkurs, die die Gestalt des Ehemannes und seines Dieners annehmen, tritt ein Herr Fabrizio und sein Diener Roscio, die zufälligerweise dem Herrn Muzio und seinem Diener Nespilo täuschend ähnlich sehen; Fabrizio benutzt die mehrmonatliche Abwesenheit Muzios, um dessen Stelle bei der treuen und ahnungslosen Gattin zu vertreten. Im übrigen ist die Plautinische Handlung in den Hauptzügen beibehalten, doch wird durch die grobe Unwahrscheinlichkeit das ganze Stück verdorben. Der betrogene Ehemann wird dadurch beruhigt, daß auf Anstiften des Ehebrechers ein Mönch dem Betrogenen einredet, in seiner Abwesenheit habe ein Spirito folletto seine Stelle eingenommen, also wieder eine der vereinzelten satirischen Mönchsgestalten, die sich damals noch auf die Bühne wagten. Im Ruffiano ist die Rudensbearbeitung des Ruzzante (s. u.) sehr ausgiebig verwertet, ohne daß Dolce es für nötig hielte, diesen Vorgänger zu nennen; er hat sogar im Prolog einen verächtlichen Seitenblick auf die Dialektkomödie geworfen, die nur von Possenreißern gepflegt werde. In Dolces beiden Originalkomödien Ragazzo und Fabritia haben wir den üblichen Wirrwarr von Liebeshändeln leichtfertiger Jünglinge und kindischer Greise, aber auch hier ist der Einfluß der römischen Komödie unverkennbar; so ist der Titelheld des Ragazzo ein kecker Bursche, der nach dem Muster der Casina des Plautus in weiblicher Verkleidung einen verliebten Alten hinters Licht führt.

1) Vgl. Salza, Delle commedie di L. Dolce, Melfi 1899.

2) Als der Capitano I, 1, seine Schönheit rühmt, meint der Parasit in einem spöttischen Aparte, er könne den Malern als Modell für einen der Henker Christi dienen.

Ein anderer dieser gewandten Vielschreiber, Girolamo Parabosco, Organist der Markuskirche von 1540—1581 hat uns acht Komödien hinterlassen, in denen außer den gangbaren Motiven auch solche der Novellenliteratur zu neuen Intrigen kombiniert sind. So verwendet er in seinem Viluppo (1547) die Novelle Boccaccios von dem Mädchen und seinen zwei Liebhabern, deren einer Valerio sich dann als der Bruder des Mädchens herausstellt (s. o. S. 262), außerdem führt er eine verschmähte Geliebte Valerios vor, die ihm in Männerkleidern nachfolgt; im Mittelpunkt steht jedoch der Titelheld, der schlaue Diener Viluppo mit seiner Freude an tollen Streichen. Zu seinem Opfer hat er sich einen verliebten alten Narren auserkoren, den er im Verein mit einem Negromanten ausplündert, doch foppt er außerdem auch noch den Negromanten selber, indem er seine Kleider anlegt, in sein Haus schleicht und im Dunkeln seine Frau mißbraucht — eine Mystifikationsgeschichte, die Parabosco ganz ebenso darstellt, wie sie in der fünfzigsten Novelle Bandellos erzählt wird. Dieser Spaß gefiel Parabosco so gut, daß er ihn in einer anderen Komödie „l' Hermafrodit" nochmals wiederholte. Von Paraboscos übrigen Stücken haben wir die Fantesca schon als ein charakteristisches Beispiel italienischer Lustspielverwicklung kennen gelernt. Auch andere in Venedig wirkende Literaten, z. B. Lodovico Domenichi, haben sich in der bequem zu handhabenden Form versucht. In seinen Due cortigiane (1563) übertrug er die Handlung der Plautinischen Bacchides in die italienische Universitätsstadt Pisa, den Miles Cleomachus verwandelte er in einen spanischen Capitano und der farblose Pädagog Lydus erscheint unter der üblichen Maske des Pedanten, der in seinem lateinisch-italienischen Jargon gegen Pisa, diese „città piena di illecebre cupidinee" loszieht.

Weit merkwürdiger, als diese Komödien in der gangbaren italienischen Manier sind andere, in denen ein spezifisch venezianischer Stil hervortritt. Der Schauspielerstand, der nirgends anderwärts so reich entwickelt war, zeigte hier schon frühzeitig die Tendenz, sich nicht an die herrschende Form der Commedia erudita zu binden.[1] Der Paduaner Angelo Beolco, der auch auf das benachbarte Venedig hinüberwirkte, ist der bedeutendste Vertreter dieser selbständigen Tendenz, aus welcher im Lauf der Zeit die Commedia dell' arte hervorging, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihren Siegeszug durch Italien und durch ganz Europa hielt.

1) Vgl. das oben S. 302 über Cantinella Gesagte.

Angelo Beolco, gewöhnlich mit seinem Schauspielernamen Ruzzante bezeichnet[1], reicht mit seinen künstlerischen Anfängen noch in die Zeit zurück, ehe der neue Stil der Commedia erudita zur Herrschaft gelangt war. Er wurde 1502 geboren als natürlicher Sohn des Paduaner Arztes Gianfrancesco Beolco. In dessen Testament 1514 wurde er sehr spärlich abgefunden und war ohne Zweifel früh auf sich selbst angewiesen, doch konnte sein beweglicher Geist an dem altberühmten Sitz der Wissenschaften mannigfaltige Bildungselemente in sich aufnehmen. Ohne Zweifel besaß er aber die Grundlagen der klassischen Erziehung, Speroni spricht davon, daß er sich in seiner Jugend mit dem Studium der Rhetorik beschäftigt habe. Er muß sehr frühzeitig als Schauspieler aufgetreten sein und sich in seiner eigentlichen Spezialität, der Darstellung von Bauern, Ruhm erworben haben; schon 1520 trat er während des Karnevals auch in Venedig in mehreren Patrizierhäusern auf und Sanuto rühmt ihm bei dieser Gelegenheit nach: „da vilan parla excellentissimamente". Ebenso erschien er mehrmals in den folgenden Jahren zum Karneval in Venedig, 1529 und 1532 auch in Ferrara, doch verweilte er meist in der Vaterstadt und ihrer näheren Umgebung. Dort fand er einen freundlichen Gönner in Luigi Cornaro, dem Verfasser der Abhandlung „Della vita sobria". Freilich hatte der Meister in der Kunst eines maßvollen Lebensgenusses später sich darüber zu beklagen, daß der leichtsinnige Künstler gegenüber seinen weisen Lehren taub blieb und dadurch frühzeitig seine Lebenskraft verbrauchte.[2] Oft begleitete Ruzzante seinen Gönner auf dessen Landsitz und erheiterte durch seine Kunst die glänzenden Jagdgesellschaften, die sich dort versammelten; in einem Jagdschlößchen in den Euganeischen Bergen ließ Cornaro ein Theater „ad imitatione de li antichi" erbauen, wo Ruzzante mit seinen Genossen aufzutreten pflegte.

1) Über Ruzzante vgl. vor allem die geistvolle und liebenswürdige Charakteristik in Maurice Sands Masques et bouffons Bd. II, Paris 1860, woselbst auch gut ausgewählte Proben in französischer Übersetzung mitgeteilt sind; wichtiges neues urkundliches Material enthält der Aufsatz von Lovarini im Suppl. II des Giornale stor., sonstige Literaturangaben bei Gaspary. Über den Aufenthalt in Ferrara vgl. Campori S. 52 f. In die Stücke und Szenen, wo Ruzzante sich des Paduanischen Dialektes bedient, suchte ich mich, so gut es gehen wollte, mit Hilfe von Patriarchis Vocabulario Veneziano e Padovano, sowie der Sandschen Übersetzungen hineinzulesen; die Erklärung einzelner schwieriger Stellen verdanke ich der Freundlichkeit Wendriners, der eine neue Ausgabe vorbereitet. Zu den ältesten Ausgaben vgl. Bongi.

2) Vgl. den Brief Cornaros bei Lovarini, Supplemento S. 22; ebd. S. 24 und in L' arte II, 191 f. über Cornaros Theater.

In gewissem Sinn hatte also Ruzzante eine ähnliche soziale Stellung wie Strascino, der gleichfalls vornehme Gesellschaften durch die komische Darstellung von Bauernrollen belustigte, doch erkannten schon seine Zeitgenossen, daß er mehr war als ein bloßer Spaßmacher. Der freundliche und liebenswürdige Charakter, den sie ihm nachrühmen, tritt uns heute noch aus gar manchen Stellen seiner Werke entgegen; bei aller realistischen Derbheit verfällt er doch niemals in die widerwärtigen Obszönitäten, wie andere dramatische Darsteller des Bauernlebens. Ruzzante hat, wie in jüngster Zeit durch urkundliche Forschungen bestätigt wurde, selber in der Umgegend von Padua Landwirtschaft getrieben. Speroni läßt ihn in einem Zwiegespräch mit der personifizierten Usura auftreten[1], die ihn zu ihrem einträglicheren Geschäft hinüberziehen möchte, doch rühmt er die Landwirtschaft als eine zwar mühsame, aber gute und unschuldige Kunst, die ihm auch Gelegenheit biete, die Bauern aus der Nähe zu beobachten. Er schildert auch das Landvolk ganz anders als die toskanischen Dichter, in gutmütigerem Ton und mit liebevollerem Eindringen in die bäuerliche Psychologie. Es haben sich noch zwei Reden erhalten, die er beim Einzug geistlicher Würdenträger in Padua hielt, er erschien beim Festakt als Bauer verkleidet und mitten unter den tollsten Sprüngen seines Humors benützt er die Gelegenheit, auch ernstere Beschwerden der Landleute vorzubringen; vor allem beklagt er den Zwiespalt und die gegenseitige Verachtung von Stadt- und Landbevölkerung. Von der eigentümlichen Lebensweisheit, die er sich zurechtlegte, werden uns Spuren in seinen Komödien begegnen; ein schönes Zeugnis dafür enthält auch der Brief an seinen Kunstgenossen Alvarotto, wo er schildert, wie er das Land der Weisheit suchte und wie ihn dann in einer Vision ein gescheiter alter Bauer in das Land der Fröhlichkeit führte. Die Wirkung einzelner poetisch-humorvoller Züge ist in den Stücken Ruzzantes um so größer, da sie als der völlig ungezwungene Ausdruck einer eigenartigen dichterischen Persönlichkeit erscheinen; es sollte noch lange dauern bis die Einmischung dieses Elements in das komische Drama zu einem eingebürgerten Kunstmittel wurde.

Auch die Vertreter der strengen Anforderungen des klassischen Stils konnten sich der Wirkung dieser bodenständigen Kunst

1) Dialogo dell' Usura in Speronis Opere (1740) 1, 97ff. Urkunden über Ruzzante als Landpächter mitgeteilt von Lovarini in der Miscellanea Mazzoni (1907) 1, 419ff.

nicht entziehen; sie beruhigten ihr ästhetisches Gewissen damit, daß ja auch die Atellanen der alten Römer Bauernspiele gewesen seien, und Varchi meint sogar, Ruzzante habe in seinen Stücken die Atellanen übertroffen.[1] Eigentümlich ist auch die sympathische Schilderung von Ruzzantes Charakter in dem oben erwähnten Dialog des Speroni, der uns aus Anlaß seiner Tragödie und der Streitigkeiten, die sich daran anknüpften, als das Musterbild eines klassizistischen Pedanten erscheinen wird. Speroni schildert ihn — wohl mit poetischer Übertreibung — als armen Teufel; er trage Sommer und Winter denselben Mantel, der ihm zugleich auch als Bettdecke diene, aber obgleich ihm Usura zuredet, er sei „in gentilezza di far commedie alla rusticana senza pare in Italia" und verdiene ein besseres Schicksal, ist Ruzzante doch von aller schnöden Gewinnsucht frei; er beruft sich auf die Aufführung eines Spiels vom jüngsten Gericht, die zu seiner Zeit in Padua stattfand und bei der ein Wucherer vor dem Thron Gottes verurteilt wurde, trotzdem daß er zu seiner Verteidigung anführte, die Vermehrung des Geldes durch Zinsen sei mit der göttlichen Schaffenstätigkeit aus dem Nichts zu vergleichen. Auch spricht es für Ruzzantes freundschaftliche Beziehungen zu Speroni, daß er die Aufführung von Speronis Tragödie Canace ins Werk setzen wollte, doch wurde er an der Ausführung seines Plans durch einen frühzeitigen Tod (17. März 1542) verhindert. Geburts- und Todesjahr erfahren wir aus einer lateinischen Inschrift, die einer seiner Bewunderer, ein Paduaner Domherr im Jahre 1560 am Grab des Dichters anbringen ließ.

Inzwischen waren Ruzzantes Stücke auch durch den Druck verbreitet worden. Er selber hatte ohne Zweifel in unmittelbarer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gesellschaft von jungen Leuten gedichtet, die sich ihm angeschlossen hatten und gleich ihm die Bauernsprache nachzuahmen verstanden. Jeder von ihnen hatte als Schauspieler einen Beinamen; Marco Aurelio Alvarotto hieß Menato, Gieronimo Zanetti hieß Vezzo, Castagnola hieß Bilora; alle diese Namen kommen auch in Ruzzantes Komödien vor, doch

1) Im Ercolano (Padua 1744) S. 405. Trissino in dem Abschnitt über die Ekloge in seiner Poetik S. 137 f. rechtfertigt den Gebrauch des Dialekts in Ruzzantes Bauernspielen durch die Erwägung, daß Theokrit im dorischen Dialekt gedichtet habe. Über einen Vergleich der Farse Cavajuole mit den Atellanen s. o. S. 179. Als Ruzzante am 5. Mai 1523 im Dogenpalast eine Komödie aufführte, meinte freilich Sanuto (34, 124; vgl. Venturi im Nuovo Archivio Veneto N. S. 17, 220), dies sei eine „cosa molto discoreta do far davanti la Signoria."

können wir nicht auf Grund dieser Namen bestimmt abgegrenzte Rollenfächer rekonstruieren. Noch weniger ist daran zu denken, daß wir hier die Urbilder der Charaktermasken der späteren Commedia dell' arte vor uns haben; auch wurde nichts oder doch nur verschwindend wenig der Improvisation überlassen[1], wiewohl uns Anklänge an Ruzzantes Kunststil in der Commedia dell' arte wieder begegnen werden. Der Name, den Ruzzante als Schauspieler schon 1520 führte, war ein im paduanischen Gebiet häufig vorkommender Bauernname[2], über die Namen der Frauen, die mit Ruzzante und seinen Genossen gemeinschaftlich auftraten, ist nichts bekannt.[3] Offenbar waren alle diese Stücke für den unmittelbaren Theaterbedarf rasch hingeworfen, Ruzzante selbst hat sich, soviel bekannt, nur für die beiden Stücke nach Plautus um ein Druckprivileg bemüht (1533)[4], aber auch diese Stücke wurden erst nach seinem Tode veröffentlicht. Dann zieht sich eine Reihe von Einzelausgaben und Gesamtausgaben bis zum Jahr 1617; Galilei hatte während seines Aufenthalts in Padua noch seine Freude an diesen Blüten des einheimischen Humors.[5] In unserer Zeit hat besonders Maurice Sand das Andenken Ruzzantes liebevoll erneuert.

In den beiden ältesten datierbaren Dramen Ruzzantes (aus den Jahren 1517 — 21) zeigt sich seine charakteristische Manier noch nicht ausgeprägt und sie wurden auch von den Zeitgenossen nicht der Veröffentlichung würdig erachtet. Das eine ist in der Handschrift als „Pastoral" bezeichnet; es erscheinen darin vier Hirten und eine Nymphe, daneben ist in der Art wie bei den Sienesen auch das komische Element durch zwei Bauern Ruzzante und Zilio vertreten; der Dichter erschien also offenbar damals schon unter seinem ständigen Künstlernamen auf der Bühne. Zwei wei-

1) Dies möchte ich behaupten trotz den Stellen, aus denen Sand S. 114 das Gegenteil folgern will. Einen vereinzelten Fall von Improvisation in dem Eröffnungsmonolog einer Commedia alla villanesca in Ruzzantes Manier erwähnt Rossi, Calmo S. LXXX.

2) Vgl. Lovarini im Supplemento S. 36ff., wo auch die vom Dichter selber in der Anconitana Akt II gegebene spaßhafte Etymologie seines Namens erwähnt wird.

3) Diese Frauen werden erwähnt bei Gelegenheit des Aufenthalts Ruzzantes in Ferrara 1529. Am 14. Jan., während des sechsten Gangs einer großen Mahlzeit am Hofe „Ruzzante con cinque compagni e due femmine cantarono canzoni e madrigali alla Pavana bellissimi, girando intorno la tavola, contendendo insieme di materie contadinesche."

4) Vgl. das bei Rossi, Calmo S. XXIII mitgeteilte Aktenstück.

5) Vgl. Favaro in den Atti dell' Accademia di Padova Ser. II, Vol. II, S. 14 f.

tere Nebenfiguren, ein bergamaskischer Arzt und sein Diener sprechen ihren heimischen Dialekt, im übrigen herrscht die italienische Literatursprache. Das zweite Stück führt uns eine bäuerliche Hochzeit vor und Ruzzante bewegt sich hier in einem ähnlichen Stil, wie die Verfasser der früher erwähnten paduanischen Mariazi.[1] Immerhin werden die gangbaren Situationen mit Geist und Laune vorgeführt: der Bauer Zilio, der uns erst in einem Selbstgespräch, dann in der Unterredung mit andern Bauern kundtut, wie er von der Liebesqual gezwickt und gepeinigt wird, worauf die andern ihm gute Ratschläge geben und groteske und ungeheuerliche Mittel vorschlagen, wie er seine Qualen loswerden könne, bis endlich sein Freund Nale sich bereit erklärt, ihm als Brautwerber bei seiner angebeteten Betia zu dienen und auch wirklich die Vereinigung zustande bringt. Bei der Hochzeitsfeier entsteht eine Prügelei, wobei Nale vom Bräutigam zu Boden geschlagen wird. Seine Frau stimmt eine drollige Totenklage an; Nale erscheint ihr als Geist und berichtet ihr ein langes und breites, wie es in der Hölle zugeht; von den Höllenstrafen der deutschen Landsknechte, die die Bauern geschunden haben, von allerlei bekannten venezianischen Stadtfiguren, die ihm dort begegnet seien, und dergleichen mehr; durch alle diese Zutaten ist der Mariazo zu einem fünfaktigen Drama von über 3300 Versen angeschwollen.[2]

Origineller erscheint Ruzzante in einem Sprolico, der dem Mariazo vorangestellt ist. Hier hat er die Prosaform angewendet und zwar erscheint diese Form sogleich völlig ausgebildet mit allen den Eigentümlichkeiten, die den Stil seiner besten und reifsten Werke charakterisieren; man fühlt sogleich, wie sich sein Geist freier und leichter entfaltet, die lustigsten und sinnreichsten Einfälle strömen ihm förmlich zu. Allerdings behandelt er ein Thema, das ihm ganz besonders am Herzen liegt: die Verteidigung der heimischen Eigenart, auch läßt er hier schon durchblicken, daß er den Bauern nicht mit der üblichen höhnischen Geringschätzung des Städters gegenübersteht. Er will sich an das Natürliche halten, das überall das Beste sei; die Vögel singen am besten auf dem Lande, die Kühe geben auf dem Lande die beste Milch. Er verleugnet die konventionelle Manier, die er im „Pastoral“

1) Das zweite herausg. v. Lovarini, Scelta 248; ebd. S. LXV Mitteilungen über das erste. Auch die Form des zweiten Stücks (Barzelletta: ABBC—CDDE usw.) ist wie die der älteren Mariazi.

2) Dabei fehlt noch in der Handschrift ein Stück, das auf 1000 Zeilen geschätzt wird. Vgl. Lovarini S. LXXVI.

angewandt hatte und in die er — beiläufig bemerkt — auch in seinen Sonetten und Kanzonen verfiel[1], er will es nicht machen wie die Dichter, die die Schafhirten (pegorari) als pastori bezeichnen und die Literatursprache sprechen; sein Paduanisch möchte er nicht mit dem Florentinischen vertauschen. Daran schließt sich ein leicht humoristisch gefärbtes, aber doch warmes Lob der Heimat, ihres Reichtums, ihres Glanzes und ihrer großen historischen Erinnerungen. Am Ende des Stücks steht noch ein kurzer Epilog in Prosa, wo Ruzzante sich zartfühlenden Damen gegenüber wegen der Derbheit seines Stücks rechtfertigt, aber nur um bei dieser Gelegenheit eine neue Derbheit vorzubringen.

Weit anziehender als der Mariazo ist ein andres bäuerliches Liebesdrama Ruzzantes, die Fiorina, wo er abermals im Prolog sein Lieblingsthema, die Verherrlichung der paduanischen Mundart mit immer neuen Variationen vorführt, dann aber seinen eigenartigen Prosastil auch das ganze Stück hindurch festhält, in diesem Stil kann er auch seine Bauern ganz anders sich in ihrem ganzen Wesen entfalten lassen, als dies Caracciolo oder Strascino oder Berni in der gebundenen Versform vermocht hätten, selbst wenn sie in bezug auf Beobachtungstalent Ruzzante gleichgekommen wären. Die Begebenheit ist rasch erzählt: Der Bauer Ruzzante liebt das Bauernmädchen Fiore, die ihm jedoch den Marchioro vorzieht, und dieser prügelt auch seinen zudringlichen Nebenbuhler jämmerlich durch. Ruzzante beschließt darauf, unterstützt von seinem Freunde Bedon, das Mädchen mit Gewalt in seine Hütte zu schleppen und dadurch von Fiores Vater die Einwilligung zur Ehe zu erzwingen. Der Vater Pasquale erklärt sich denn auch einverstanden; Marchioro hat das Nachsehn, wird aber von Ruzzantes Vater Sivello durch das Versprechen getröstet, daß er die Hand von dessen Tochter erhalten solle, und da diese als ein arbeitsames Mädchen gerühmt wird, gibt sich Marchioro bald zufrieden. Die Handlung ist also selbst für ein Bauernspiel sehr einfach und kunstlos, und manche Situation, vor allem die des unglücklichen bäuerlichen Liebhabers, ist uns schon begegnet. Wie seine Unglücksgefährten in andern Dramen, so hat auch Ruzzante tragikomische Selbstmordgedanken, doch will er sich nach der Prügelszene erst den zerschlagenen Arm kurieren lassen, ehe er aus dem Leben scheidet. So sind auch die bekannten Situationen durch allerlei drollige Einfälle neu belebt. Daneben zeigt Ruzzante sein selbständig ein-

1) Vgl. die Giornale 1, 494 zitierte Stelle.

dringendes Studium der Bauern. Vortrefflich ist der umständliche und bedächtige alte Pasquale und vor allem das Landmädchen, nicht idealisiert wie die Nymphen in den Pastoralen und auch nicht durch gehässigen Spott ins Groteske verzerrt, sondern, wie Ruzzante im Prolog über die Landmädchen sagt, mit gutem Brot, Wein und Käse genährt, weiß und rot wie ein Apfel, stolz auf ihren Marchioro, den sie wegen seiner tapferen Haltung in der Prügelszene mit Roland vergleicht.

Der Dialogo facetissimo, der 1528 vor einer Jagdgesellschaft gespielt wurde, führt uns gleichfalls bäuerliche Liebeshändel vor. Auch hier kann von einem dramatischen Zusammenhang kaum die Rede sein. Diesmal wird der Bauer Menego bei einer traulichen Zusammenkunft mit seiner geliebten Gnua von seinem Nebenbuhler Nale gestört, der ihn überfällt und übel zurichtet und das Mädchen mit sich fortführt. Daran schließen sich in üblicher Weise die komischen Ausbrüche der Verzweiflung und der tröstliche Zuspruch eines Gevatters. Dieser führt einen zauberkundigen Priester der Diana herbei, der Hilfe spenden soll und zu diesem Zweck den Geist des Zaccarotto, eines verstorbenen Freundes des unglücklichen Liebhabers zitiert. Hier verwendet der Dichter abermals das traditionelle Motiv der Berichte aus der jenseitigen Welt. Er läßt sich dabei mit voller Bequemlichkeit gehn und gibt eine seiner liebenswürdigen Phantasien zum besten; der verklärte Geist, der mit der irdischen Hülle auch den paduanischen Dialekt abgelegt hat und nun ein reines Florentinisch spricht, beschreibt die Freuden des Paradieses, das in zwei Teile zerfalle: einer für diejenigen, die in ihrem Leben nichts weiter waren als anständige Menschen nach dem Grundsatz „leben und leben lassen“ und die nun im Paradies essen und trinken und ein bequemes Rentierdasein führen; der andere Teil für diejenigen, die im Leben mit Gebet und Fasten ihren Leib kasteiten und nun ohne irdische Nahrung ganz in der Betrachtung Gottes beseligt sind. Die Bauern möchten natürlich lieber einmal in die erste Abteilung eingehn. Zum Schluß zaubert der Priester noch die Geliebte und ihren Nebenbuhler herbei, es folgt eine Versöhnung und dann, wie so oft in den Bauernkomödien, ein fröhlicher Tanz, der wohl auch am Schluß der Fiorina nicht gefehlt haben wird.

Neben den Bauernspielen hat Ruzzante für seine Truppe auch Komödien in dem gangbaren klassizistischen Stil gedichtet; er bearbeitete nach Plautus die Asinaria (Vaccaria) und den Rudens (Piovana) und übertrug, wie das schon so manche vor ihm getan

hatten, den Schauplatz in seine eigene Heimat. In der Vaccaria hat Ruzzante alle andern weit übertroffen, die vor ihm und nach ihm ein gleiches versuchten. Schon der Prolog zeigt uns, daß er zu Plautus durchaus nicht als zu einem klassischen Muster emporblickte, er betrachtete ihn offenbar als das, was er selber war, als einen fröhlichen Gesellen, der, wie es ihm seine Laune eingab, fremde Stücke für sein Publikum zurechtstutzte; der Spirito folletto, der als Prologsprecher auftritt, meldet den Zuhörern im Namen des Plautus, daß dieser, wenn er heute lebte, das Stück auch nicht anders geschrieben haben würde. Ruzzante ist in den ersten vier Akten im wesentlichen dem plautinischen Gang der Handlung gefolgt und hat etwa dreihundert Verse, also beinahe ein Drittel des Originals mehr oder weniger wörtlich nachgeahmt.[1] Aber nirgends ist er bloß Kopist und eine Szene wie die zweite des dritten Akts, wo die Kupplerin den zahlungsunfähigen Liebhaber nicht ins Haus lassen will, bietet eines der merkwürdigsten Beispiele, wie ein wahrer Dichter auch bei engem Anschluß an ein Vorbild sich selbständig zu halten versteht. Vor allem aber ist es merkwürdig, wie Ruzzante dem Verhältnis der kupplerischen Mutter zur Tochter neue Seiten abgewinnt. Die Mutter, die seiner Zeit ihre Fiorinetta als jungfräuliches Mädchen trotz allem Sträuben an Flavio verkuppelt hatte, ist nun selbst erstaunt, mit welcher herzlichen Neigung Fiorinetta an dem Geliebten hängt und wie nachdrücklich sie den neuen reichen Liebhaber zurückweist. Mit rührender Hilflosigkeit wehrt sich das arme Mädchen gegen die eindringlichen Argumente der Mutter, die ihr sagt: „Als ich Flavio zuerst zu dir hereinließ, wolltest du auch anfangs nicht, jetzt wirst du wohl erkennen, daß mein Rat der bessere war.“ Sie sucht ihrer Tochter den Glauben an die Aufrichtigkeit von Flavios Seufzern und Tränen auszureden und hält ihr andere Dirnen als Muster vor, die in seidenen Kleidern einherstolzieren; abscheulich wirkt es, wie sie mit ihrem beruhigenden Zuspruch selbst dann bereit ist, als Fiorinetta einwendet, der verhaßte neue Galan habe das Mal francese. Das paduanische Lokalkolorit kommt besonders in den Szenen zur Geltung, wo Florios Vater, der alte Sünder Placido die Intrige ins Werk setzt, um das Geld für den Liebeshandel seines Sohns herbeizuschaffen; die beiden Sklaven, die ihm

1) Aufgeführt in Padua im Karneval 1533 vgl. Sanuto bei Rossi S. XXIX. Von diesem Jahr ist auch der im Stück vorkommende Kontrakt datiert. Die Berechnung der entlehnten Verse nach A. Böhm im Giornale 29, 114.

bei Plautus hilfreich zur Seite stehen, sind in zwei Bauern Truffo und Vezzo verwandelt und Ruzzante läßt sie in einer Reihe von Szenen ihre bäuerliche Dialektkomik frei entfalten[1], während er sich sonst in diesem Stück der florentinischen Sprache bedient. Und während bei Plautus die ganze Intrige nur zu dem Ende führt, daß der Jüngling sich als bevorzugter Liebhaber einer Buhlerin behauptet, wird bei Ruzzante am Schluß das edler dargestellte Mädchen für seine Treue belohnt; es stellt sich heraus, daß sie in Wirklichkeit gar nicht die Tochter der Kupplerin ist, und die strenge Mutter Flavios zeigt sich nun von einer freundlichen Seite, indem sie die arme Fiorinetta als Schwiegertochter aufnimmt. Während dieser Verhandlungen erhält auch die alte Kupplerin das Wort zu ihrer Entschuldigung; sie klagt, wie ihresgleichen zu dem verworfenen Lebenswandel gedrängt werden: durch bittere Not und durch geringe Teilnahme der Reichen am Schicksal der hilflosen Armen.

Ähnlich hat Ruzzante in seiner Piovana, wie er selber sagt, „aus einem Totenkleid Jacken für die Lebendigen zurechtgeschnitten“; auch hier sind die Rollen der Sklaven und der Leute aus dem Volk beträchtlich erweitert, und weil die Handlung einen Schauplatz am Meeresstrand erfordert, ist sie nach Chioggia übertragen, doch wird die Anwesenheit der Paduaner an diesem Ort nicht gerade sehr wahrscheinlich motiviert.[2] Neben dem Rudens hat er hier auch den Mercator des Plautus für seine Zwecke benutzt.[3] Außerdem hat Ruzzante in seiner Anconitana eine neue Lustspielintrige mit Benutzung der gewöhnlichen Motive zusammengestellt: Kinder, die von Korsaren geraubt werden, ein Mädchen, das sich als Jüngling verkleidet, zum Schluß Wiedererkennungen und Vermählungen. Der Schauplatz ist Padua, wohin sich ein

1) So namentlich in der Liebesszene IV, 6 zwischen Vezzo und der Magd Betia, einer von Ruzzante frei hinzuerfundenen Persönlichkeit. Der Parasit, für dessen Rolle Ruzzante auch einige Züge von dem Terenzischen Gnatho entlehnt hat, spricht venezianisch. In der Szene, wo die beiden Bauern dem fremden Händler das Geld für die Kühe (daher der Name Vaccaria) ablocken wollen, hat Ruzzante nach der Art der damaligen Komödiendichter die Verwicklung auf die Spitze getrieben, indem er den zum Empfang des Geldes allein berechtigten Verwalter unerwartet dazwischen treten läßt.

2) Der Kuppler Labrax, der das Asylrecht des Tempels verletzt, ist hier als ein Lutheraner und Kirchenschänder dargestellt. Auch in seiner Rede an den Kardinal Francesco Cornaro verspottet Ruzzante die Lutheraner, die keine andern Bilder mehr ansehn wollen, als diejenigen auf den Karten.

3) Vgl. Wendriner im Giornale 14, 256.

alter Venezianer Sier Thomao zurückgezogen hat. Er ist in die Kurtisane Doralice verliebt; sein Diener Ruzzante spielt den Vermittler. Diese Szenen sind dem Dichter offenbar die Hauptsache, und man erkennt hier sehr deutlich, wie sich im Kreise dieser Berufsschauspieler die Effekte der späteren Commedia dell' arte ausbildeten. Wenn der katarrhalische alte Thomao dem Ruzzante Liebeslieder vorsingt, wenn er ihn darauf mehrmals hintereinander fortschickt und ihn immer wieder sogleich zurückruft, weil er ihm noch etwas zu sagen hat, wenn Ruzzante dann zurückkehrt und mit einem ungeheuren Wortschwall und einer unglaublichen Volubilität des Sprechens seinen Auftrag ausrichtet und sein Gespräch mit der Magd der Doralice unter fortwährender Wiederholung von „darauf sagt ich" . . . „darauf sagte sie" . . . berichtet, während der verliebte alte Geck vor Ungeduld vergehen möchte, so ist das alles durchaus im Stil der später so beliebten Szenen zwischen Harlekin und dem alten Pantalon.

Außerdem hat Ruzzante drei Stücke hinterlassen, in denen ein Zusammenhang mit der Commedia erudita fast gar nicht bemerkbar ist. Die Moschetta ist eine längere Reihe von drolligen Szenen, die nur lose miteinander verbunden und in ganz willkürlicher Weise in fünf Akte eingeteilt sind. Ruzzante erscheint hier als Hauptperson; sein Weib Betia wird von dem Gevatter Menato umworben, der vor Liebesgram zergeht, wie Salz in der Suppe. Um besser ans Ziel zu gelangen, will er Mann und Weib miteinander verfeinden und beredet deshalb den Ruzzante, in der Verkleidung eines Studenten Betia auf die Probe zu stellen. Betia unterliegt natürlich der Verführung, doch als sie ihren Mann unter der Verkleidung entdeckt, macht sie ihn glauben, sie habe die List gleich von vornherein durchschaut, gebärdet sich als die gekränkte Unschuld, verläßt das Haus und begibt sich zu einem andern Verehrer, dem bergamaskischen Soldaten Tonin. Darauf folgen die üblichen komischen Effekte, wie Ruzzante mit Selbstmordgedanken umgeht, wie er mit Tonin anbinden möchte, aber doch keinen rechten Mut hat; die Szene, wo er mit Schild und Lanze bewaffnet dasteht und zittert und mit den Zähnen klappert, aber doch seine Angst vor dem Gevatter Menato verbergen möchte, konnte eines ungeheuren Lacherfolgs sicher sein. Die nämliche Situation — Ruzzante als feiger Prahlhans — bildet den Mittelpunkt einer kürzeren Posse (Dialogo I), die auch manche wörtliche Anklänge an die entsprechenden Szenen in anderen Stücken zeigt, doch müssen wir staunen, wie der Dichter seinem Stoff immer

neue Seiten abgewinnt. Diesmal kommt Ruzzante aus dem Krieg zurück, sehr armselig und zerlumpt, sein Gevatter Menato erinnert sich, schon gar manchen Gehenkten gesehen zu haben, der eine bessere Figur gemacht hätte. Es zieht ihn nach seiner geliebten Gnua, die freilich sehr enttäuscht ist, da er aus dem Feld keine Kriegsbeute, sondern nur sich selbst mitbringt, übrigens hat sie sich inzwischen schon einen anderen Geliebten zugelegt, einen Bravo, der nun den armen Ruzzante jämmerlich durchprügelt, bis dieser seine gewöhnliche Kriegslist anwendet und sich tot stellt. Die folgende Szene, wie er dann, nachdem der Bravo und Gnua sich entfernt haben, sich langsam und ängstlich umsieht und vom Boden erhebt, zeigt uns wieder den ausgezeichneten Kenner der komischen Bühnenwirkung, natürlich sucht Ruzzante sich sogleich dem Gevatter gegenüber herauszureden, es sei gewiß Zauberei im Spiel gewesen und es gehöre auch ein großes Maß von Tapferkeit dazu, um so viel Prügel auszuhalten.

Die merkwürdigste unter allen Dichtungen Ruzzantes ist aber der zweite Dialog, wo zwischen den bekannten Personen, dem nichtsnutzigen Bauer, dem liederlichen Weib und dem verliebten alten Venezianer sich eine kleine Tragödie abspielt, eine völlig vereinzelte Erscheinung in einer Zeit, wo die Dichtung die umgebende Wirklichkeit nur von der komischen Seite betrachtete. Der Bauer Bilora hat sein Weib Dina schlecht behandelt, sie ist ihm fortgelaufen zu dem alten Venezianer Andronico, aber Bilora in seinem verödeten Hause sehnt sich nach ihr. Zu Anfang des Stückes treffen wir ihn vor ihrem neuen Wohnsitz, hungrig und todmüde, er ist die ganze Nacht und den ganzen Morgen gelaufen, aber die Liebe zieht den Menschen stärker als drei Paar Ochsen. Der alte Bauer Pittaro kommt vorbei und rät ihm wieder heimzukehren: „Deine Frau denkt gewiß nicht mehr an dich, sie hat ein bequemes Dasein und reichliches Essen und Trinken.“ Bilora ist wieder allein, der ganze Leib zittert ihm vor Aufregung, er klopft und lärmt am Tor, Dina zeigt sich am Fenster, dann kommt sie auf seine Bitten zu ihm herunter. Er bewundert ihr gutes Aussehen, aber sie meint, es sei doch nichts mit dem Alten: „Er hustet die ganze Nacht und fällt mir mit seinen Liebkosungen zur Last.“ Bilora schöpft Hoffnung: „Willst du nicht lieber mit nach Hause kommen, als bei dem Alten bleiben?“ Sie will und will wieder nicht: „Der Alte ist doch so freundlich zu mir, und ich habe es so gut bei ihm“; er gerät wieder in Wut, doch sie beruhigt ihn, er solle wiederkommen, wenn der Alte zu Hause

sei und sie zurückverlangen, dann werde sie ihm folgen; inzwischen gibt sie ihm Geld, daß er ins Wirtshaus gehen kann. Nachdem der Schauplatz frei ist, kommt der alte Andronico, der erst Betrachtungen über die Liebe im höheren Alter anstellt, dann aber beim Eintritt ins Haus etwas zu lachen gibt, indem er den bergamaskischen Knecht am Fenster für seine geliebte Dina hält. Hierauf erscheint wieder Bilora mit dem alten Pittaro, den er instruiert, wie er für ihn die Dina zurückverlangen solle, er könne dem Alten auch mit dem Zorne des Ehemannes drohen. Nun zieht Bilora sich zurück, Pittaro klopft an; nach einigem Hin- und Herparlamentieren kommt Andronico zu ihm heraus. Es ist vortrefflich geschildert, wie der gescheite und bedächtige alte Bauer ihm zuredet. Andronico will zwar durchaus nicht das schöne Weib dem Manne ausliefern, bei dem sie mehr Prügel als Brot bekommt: „man soll den Schweinen keine Muskatnüsse geben", der Vermittler solle sich zum Teufel scheren; aber Pittaro weiß ihn doch dahin zu bringen, daß er Dina herbeiruft und ihr selber die Entscheidung anheimstellt. Dina erklärt sogleich, sie wolle nicht zu ihrem Mann zurück, es wäre ihr am liebsten, wenn sie den Lump niemals gekannt hätte. Als Pittaro ihr entgegenhält, sie habe vor kaum einer halben Stunde das Gegenteil gesagt, straft sie ihn Lügen, und als er andeutet, Bilora sei ein gefährlicher Mensch, verliert auch der alte Andronico die Geduld und geht ins Haus mit dem Wunsch, bei seiner Rückkehr den unbequemen Mahner nicht mehr vorzufinden. Nun tritt Bilora wieder hervor, Pittaro sucht ihn vergeblich mit sich fortzuziehen; er bleibt allein und in einem längeren Selbstgespräch erklärt er sich zur Rache entschlossen. Die anschauliche und urwüchsige, bis zur Unflätigkeit derbe volkstümliche Sprache, mit der unser Dichter anderwärts so oft einen Sturm von Heiterkeit entfesselt, dient ihm hier dazu, die erschütterndste Wirkung hervorzubringen. „Alles geht mir verkehrt, mit den Stiefeln nach oben; es ist zum Totlachen — — — mein Leben ist verpfuscht — — — wenn er herauskommt, werde ich ihn zurichten, daß ihm die Kaldaunen aus dem Leib treten — — — dann will ich seine Kleider nehmen und verkaufen und mir ein Pferd kaufen und Soldat werden und fort in den Krieg ziehen, ich will nicht wieder in mein Haus — — — aber still, da kommt er aus dem Hause, der Teufel soll dich holen, du alter Trottel — das hab ich gut abgepaßt, jetzt kann er mir nicht entgehen." — Der Alte will noch die frische Abendluft genießen und gibt unter der Tür dem berga-

maskischen Tölpel noch einige Weisungen, dann macht er sich auf den Weg. Sogleich stürzt sich Bilora mit Flüchen ihm entgegen und sticht auf ihn los. Andronico: „Ach lieber Sohn, lieber Sohn, oweh! Feuer, Feuer, Verräter, Feuer, ich sterbe, ich bin tot.“ Ruzzante: „So, jetzt gib mir meine Frau wieder; ich habe dir doch gesagt, du sollst sie in Ruhe lassen. — Ich glaube, er ist wirklich tot; er zappelt schon nicht mehr mit Armen und Beinen. — Ja das kommt davon; wer Fische gegessen hat, muß Gräten auskacken. Ich hab's gleich gesagt.“

So hat Ruzzante, bei aller Verwandtschaft, die zwischen seinen dramatischen Dichtungen besteht, doch die verschiedenartigsten Töne angeschlagen. Während uns bis zu seiner Zeit auf unserem langen Wege noch kein Dichter begegnet ist, der die dramatische Poesie als seine eigentliche Lebensaufgabe betrachtet hätte, ist er der erste Berufsdramatiker und zwar ein Berufsdramatiker in großem Stil; er erregt in uns den Wunsch, tiefer in sein Wesen einzudringen und mehr von seiner eigenartigen Persönlichkeit zu erfahren, als er uns in seinen Dichtungen verrät. Wie Shakespeare und Molière ist er Dichter und Schauspieler in einer Person; auch darin ist er mit diesen größeren zu vergleichen, daß er offenbar von der Schauspielkunst zur Dichtkunst überging und nicht sogleich als selbständige dichterische Individualität hervortrat, sondern zunächst für die Zwecke seiner Gesellschaft Stücke in der damals gangbaren Manier verfaßte, ehe er seinen eigenen Stil fand. Auf seine Zeit- und Berufsgenossen hat er aber vor allem durch die originelle Art gewirkt, wie er das Intrigenlustspiel durch neue schauspielerische Wirkungen belebte.

Diese Einwirkung Ruzzantes zeigt sich besonders deutlich bei Andrea Calmo, der um die Mitte des Jahrhunderts als Schauspieler und Dichter in Venedig wirkte. Wir besitzen von ihm sechs Komödien, deren chronologische Reihenfolge unsicher ist. Zwei darunter, Rodiana (spätestens 1540) und Travaglia unterscheiden sich nicht wesentlich von der großen Masse der Intrigenkomödien. In der Rodiana ist die Hauptperson ein verliebter Alter, der nicht nur auf seinen Schleichwegen kein Glück hat, sondern außerdem noch von seiner Frau durch dieselbe Hinterlist betrogen wird, wie Boccaccios Tofano und Molières George Dandin. In der Komödie Travaglia wird ebenso wie in Paraboscos Viluppo das bekannte Novellenmotiv Boccaccios verknüpft mit der Geschichte von dem Mädchen, das sich in Männerkleidern dem Geliebten nähert. Vor der großen Masse zeichnen sich diese Stücke nur

dadurch aus, daß in ihnen die Einführung verschiedener Sprachen und Dialekte auf die Spitze getrieben erscheint. Während bei Ruzzante höchstens drei verschiedene Dialekte nebeneinander vorkommen, hat Calmo im Travaglia sechs, in der Rodiana sieben verschiedene Sprachen und Dialekte verwendet. Die Liebenden sprechen italienisch, der komische Alte venezianisch, Diener und Landleute reden paduanisch oder bergamaskisch, der Pedant bergamaskisch mit lateinischen Brocken, und die Fremden sprechen das Venezianische je nach ihrer Heimat mit griechischen, slawischen oder deutschen Elementen untermischt, der Dichter führt also den Venezianern das Sprachengewirre vor, das ihnen tagtäglich auf der Riva degli Schiavoni in die Ohren tönte.[1] Des nämlichen Kunstmittels bediente sich um dieselbe Zeit auch ein anderer in Venedig wirkender Komödiendichter, der Maler Giancarli, genannt Gigio Arthemio aus Rovigo in seiner Cingana, wo die übliche Verwicklung dadurch herbeigeführt ist, daß eines von zwei täuschend ähnlichen Geschwistern in der Wiege von einer Zigeunerin geraubt wurde. Die Cingana wird uns noch als Vorbild einer spanischen Komödie begegnen.

Deutlicher zeigt sich Calmos Zusammenhang mit der Manier Ruzzantes, wenn wir die vier kürzeren Spiele betrachten, die sich neben seinen großen Intrigenkomödien erhalten haben. In der Spagnolas werden drei groteske Liebhaber vorgeführt und jeder auf eine andere Art gefoppt, in der Pozione wird die Handlung von Machiavellis Mandragola zu einem kurzen Possenspiel zusammengezogen, mit Ausscheidung des Fra Timoteo und damit des satirischen Elements, der Saltuzza enthält die gewöhnlichen Streiche eines schlauen Dieners, die Fiorina endlich ist eine Bearbeitung von Ruzzantes gleichnamiger Komödie mit verändertem

1) Eine Rechtfertigung dieses Verfahrens enthält der Prolog zum Travaglia, den ein Gönner Calmos, Sisto de Medici, Dominikaner und Professor der Theologie in Padua beisteuerte. Nach einer liebenswürdigen Bekomplimentierung der Zuschauer: Ihr seid so gelehrt und weise, daß selbst Ennius, Plautus und Terenz in Angstschweiß ausbrechen müßten, wenn ihre Stücke vor euch aufgeführt werden sollten, andererseits aber seid ihr so gütig und freundlich, daß man doch Mut fassen kann — führt er ihnen zu Gemüte, es sei unwahrscheinlich, wenn man einen Griechen oder Dalmatiner florentinisch sprechen lasse. Wer reines Florentinisch genießen will, wende sich an Bembo, Trissino, Speroni (lauter Schriftsteller aus dem Veneto). Über Calmos Beziehungen zu Sisto Medici vgl. Rossi S. XLVff., nach dessen Inhaltsangaben ich auch über die kleineren Komödien Calmos berichte; ebenda S. LXV eine Zusammenstellung der bei Ruzzante und Calmo vorkommenden Sprachen.

Schluß. Im Prolog zum Saltuzza wird ausdrücklich hervorgehoben, daß hier nicht, wie so häufig, die Geschichte von geraubten und wiedergefundenen Kindern vorgeführt werde, der Verfasser hat den ordine antico, die alte Manier verlassen; „perchè come sapete si governa alla moderna". Zwar sind einzelne Züge der römischen Komödie benutzt, aber die Handlung hat doch in diesen Stücken einen mehr schwankartigen Charakter, einen rascheren Gang als sonst in der Renaissancekomödie; sie hatten wohl in dieser Beziehung eine gewiße Ähnlichkeit mit den dreiaktigen Farcen, die man in Florenz bei Gastmählern aufführte (s. o. S. 292.). Einen Hauptteil der Wirkung erwartete Calmo offenbar von der lebendigen Aktion, namentlich spielen die Prügeleien eine große Rolle, in der Spagnolas wird auch ein Liebhaber an einem Strick zum Fenster emporgezogen und bleibt in der Luft schweben. Durch das Überwuchern derartiger Effekte, bei denen es vor allen Dingen auf Lebendigkeit und Gewandtheit der Schauspieler ankommt, wurde die allmähliche Emanzipation der Schauspielkunst vom Literaturdrama vorbereitet.

Es ist wohl nur ein Zufall, daß uns von dieser Übergangsform so wenige Beispiele durch den Druck erhalten sind. Marin Negro im Prolog zu seiner Komödie „La pace" nennt neben Calmo auch Burchiella und Pietro d' Armano als löbliche Ausnahmen gegenüber den vielen Schriftstellern, die mit ihren Dummheiten das Papier besudeln und ihnen dann den Titel Komödie geben. Von beiden wissen wir, daß sie wie Calmo zugleich als Dichter und als Schauspieler wirkten, und daß jedenfalls die Komödien Burchiellas sich in demselben Stil bewegten, scheint daraus hervorzugehen, daß Dolce 1561 von ihm rühmt, er habe die Sprache der Griechen und der Bergamasker vortrefflich nachzuahmen verstanden.[1] Jedoch hat Dolce nicht immer so günstig geurteilt; zwölf Jahre früher (1549) in der Vorrede zu seiner Komödie Fabrizia führt er darüber Klage, daß man jetzt auf dem Schauplatz das Sprachengemenge, sowie Hanswurste und Narren begünstige und bemerkt weiterhin in einer mir im einzelnen nicht ganz klaren Stelle, es kämen jetzt auf den Bühnen Dinge vor, wie z. B. daß man einen Menschen in einen Sack stecke oder daß einer eine Klystierspritze für einen hohen Stiefel halte, oder

1) Die betreffende Stelle aus dem Widmungsschreiben eines Gedichts ist abgedruckt bei Rossi S. XXXII; das nämliche Lob wiederholt Dolce vier Jahre später (1565) im Widmungsschreiben vor seiner Tragödie Marianna.

daß einer sich wie eine Nachteule (? wie ein Narr?) gebärde.[1] Aus dem allem ergibt sich, daß es in den vierziger Jahren in Venedig auch außer den Stücken Calmos noch andere gab, in denen gleichfalls die eigentliche literarische Wirkung hinter den burlesken Effekten der Schauspieler zurücktrat; daß jemand in einen Sack kriecht, kommt ja in der Commedia dell' arte öfters vor[2] und die Klystierspritze war dort stets ein wichtiges Inventarstück.

Zwei Umstände mußten noch eintreten, um den Übergang von diesen Stücken zur eigentlichen Commedia dell' arte zu vollziehen. Erstens mußte jedem Schauspieler ein für allemal bei jeder Aufführung die Vertretung des nämlichen stehenden Charakters zugewiesen werden. Diese Einrichtung mußte sich bei Schauspielern, die öfters gemeinschaftlich auftraten, leicht ergeben, wenn sie auch offenbar, wie wir sahen, in Ruzzantes Truppe noch nicht durchgeführt war. Durch eine solche Fixierung mußte naturgemäß die Neigung zu einer grotesken Steigerung der Charaktere sich noch mehr entwickeln. Im übrigen konnten die Hauptfiguren der Commedia erudita in den wesentlichen Zügen unverändert beibehalten werden. Der jugendliche Liebhaber bediente sich der Literatursprache, die angebetete Dame natürlich gleichfalls; schon Calmo hatte diese Kontrastwirkung gegen die Dialekte der komischen Figuren durch eine besonders blumenreiche und affektierte Ausdrucksweise noch mehr hervorgehoben (z. B. Travaglia III, 4), später, im Zeitalter des Marinismus ging man natürlich in dieser Richtung noch weiter. Der komische alte Venezianer blieb im wesentlichen so, wie ihn Ruzzante in der Anconitana dargestellt hatte; er wurde, wie es scheint, in der ersten Zeit einfach als Magnifico bezeichnet, auch bei Ruzzante redet ihn sein Diener als Magnificencia an, 1567 erscheint dann zum erstenmal der später allgemein gebräuchliche Name Pantalone.[3] Mitunter erscheint der komische Alte auch als Dottore, wie er in manchen Stücken der Commedia erudita, vor allem in der Mandragola und

1) „Il calciarsi un servitiale in iscambio di borzachini, lo atteggiar da Alocco; il mettere un' huomo dentro un sacco e si fatte sciocchezze ridicole". Die Nachahmung des Rufs der Eule kommt auch bei Cecchi vor; s. o. S. 295.

2) Ein älteres Beispiel für diesen Spaß s. o. S. 165.

3) In Mantua, vgl. Rossi, Calmo S. LXXIII; über ein nicht ganz einwandfreies Zeugnis für den Namen Pantalone 1565 in Rom vgl. Ademollo, I teatri di Roma (1888) S. 35 und d'Ancona 2, 449. Daß er manchmal in früherer Zeit den Vornamen Benedetto führte, kann man aus dem noch zu erwähnenden Karnevalslied Grazzinis schließen.

im Assiuolo vorgeführt worden war, man konnte dann auch Motive der traditionellen Figur des Pedanten auf ihn übertragen. Öfters treten auch der alte Philister und der alte Doktor als komische Figuren nebeneinander auf. Der prahlerische Soldat konnte ebenfalls bleiben, wie er war. Doch ist vor allem eine herkömmliche Figur zu erwähnen, die in origineller Weise umgestaltet wurde. Schon bei Ruzzante sahen wir tölpelhafte Knechte aus der Gegend von Bergamo auftreten. Die Bergamasken, die in die großen Städte, vor allem nach Venedig kamen, um sich als Lastträger oder für andere niedere Dienstleistungen zu verdingen, waren ständige Figuren in der bauernfeindlichen satirischen Literatur der Städter, die sich in grotesken Schilderungen ihres Schmutzes, ihres Geizes und ihrer Gefräßigkeit auf fremde Kosten förmlich überbietet, sie werden in der oberitalienischen Literatur ebenso verhöhnt, wie in der unteritalienischen die Bewohner von La Cava, die in ähnlicher Weise ihren Verdienst in Neapel suchten.[1] Einer der ersten Fälle von dramatischer Verwertung der Figur des bergamaskischen Lastträgers scheint mir in einem burlesken kleinen Vorspiel enthalten zu sein, das im Karneval 1513 vor einer Aufführung des Pseudolus von jungen Leuten aus den ersten venezianischen Familien dargestellt wurde. Es erscheint da eine Nymphe, die ihren Bewerbern, einem Deutschen, einem Neapolitaner, einem Spanier, einem Griechen, einem Bergamasken u. a., verschiedene Fragen vorlegt, bei deren Stellung und Beantwortung das Unglaublichste auf dem Gebiet des niedrig Komischen geleistet wird; die Nymphe will denjenigen, der am besten antwortet mit ihrer Hand belohnen, also ein ähnliches Motiv, wie es öfters in den deutschen Fastnachtsspielen vorkommt. Den Sieg trägt der Bergamaske davon, obgleich er nur ein Lastträger ist.[2] Auch Bibbiena in der Calandria hat um dieselbe Zeit in der Rolle des Lastträgers durch Anwendung des bergamaskischen Dialekts die

1) Näheres über die satirische Literatur gegen die Bergamasken bei Merlini S. 120ff. Über die komische Verwendung des bergamaskischen Dialekts in der Floriana s. o. S. 196. Aretino (zitiert bei d' Ancona II 121) rühmt von einem venetianischen Schauspieler: „Egli facea un facchino, che ogni bergamasco glie l'avrebbe data vinta." Nach Rom wurden die bergamaskischen komischen Effekte vermutlich durch Cantinella (s. o. S. 302) verpflanzt; Rabelais, der 1549 in Rom verweilte, spricht in seiner Sciomachie (Lyon 1549) von einer Komödien-Aufführung im Hause des Kardinals d'Armagnac, die keinen Beifall fand „à cause de sa longueur et mines bergamasques assez fades"; vgl. Heulhard, Rabelais, ses voyages en Italie etc., Paris 1891, S. 306.

2) Mitteilungen über dieses Spiel bei d' Ancona 2, 117.

Wirkung erhöht. Ebenso erscheint in Calmos Saltuzza ein bergamaskischer Lastträger; er hat eine komische Szene mit der Amme, der er einen Auftrag ausrichten soll, doch kann er sich nicht mehr besinnen, worum es sich eigentlich handelt. Ferner kommt es vor, daß der Bergamaske im Hirtendrama die Rolle des dummen Villano übernimmt, z. B. in der Primavera des Vincenzo Fenice, einer fünfaktigen pastoralen Komödie in Terzinen (Venedig 1549), doch herrscht hier ein gutmütigerer Humor als gewöhnlich in solchen Stücken.[1] Nun werden in den Lustspielen der neuen Manier, die jetzt entstand, die possenhaften Züge des Bergamasken auf den Lustspielsklaven übertragen. Dadurch erhält auch diese Figur den grotesk-komischen Charakter, der ihr bis dahin gefehlt hatte, sie zeigt nunmehr eine eigentümliche Mischung von Dummheit und Pfiffigkeit. Schon der Knecht in der Anconitana hat derartige Züge. Das erste mir bekannte Beispiel eines bergamaskischen Dieners in dem Stil, wie er später typisch wurde, findet sich in der Komödie „Il Sergio" von Fenarolo (gedr. 1562), ein Intrigenstück mit dem üblichen Dialektgemisch, wo der verliebte alte Venezianer Gioppo den Bergamasken Bigolo zur Seite hat, der mit einer Kupplerin gemeinschaftliche Sache macht, um dem Alten Geld abzulocken. Er erlaubt sich mit überlegenem Humor allerlei boshafte Neckereien über die körperlichen Gebrechen seines Herrn, dabei hat er doch auch Züge des bergamaskischen Tölpels; so erklärt er, sich nur in eine Landsmännin verlieben zu können, die ihm die Knödel auf bergamaskische Art zu kochen verstehe. Der gewöhnliche Name des Bergamasken war Zane (Zanni, Giovanni), mit dem er in der populären komischen Literatur allgemein bezeichnet wird, erst später erhielt er im Lustspiel den Namen Arlecchino.[2] Die traditionelle Figur des Parasiten konnte in der Commedia dell' arte um so eher verschwinden, weil ihre komische Haupteigenschaft, die Gefräßigkeit, von dem Bergamasken in der auskömmlichsten Weise übernommen wurde.

Die Frauen, die auch hier das Objekt der Intrige bilden, erscheinen häufiger auf dem Schauplatz, ergreifen öfter das Wort

1) Über den Inhalt einer Commedia alla bergamasca, die 1530 in Venedig aufgeführt wurde (vgl. Rossi, Calmo S. XXIX), wissen wir nichts Näheres, doch wird schon durch diesen Titel die Beliebtheit des bergamaskischen Elements in der Komödie bewiesen.

2) Näheres über die Entstehung dieses Namens bei Driesen, Der Ursprung des Harlekin, Berlin 1904. Die Bezeichnung eines Dieners als ‚Zanni' findet sich schon in einem Brief Machiavellis vom 24. Februar 1514.

und zeigen überhaupt größere Selbständigkeit, denn bei den Schauspielertruppen, die die Commedia dell' arte kultivierten, wurden die Frauenrollen auch wirklich von Frauen dargestellt, denen Gelegenheit geboten werden mußte, ihre Anmut und ihre verführerischen Reize zu entfalten. Und so ist auch jetzt an die Stelle der alten Amme, die sonst gewöhnlich der umworbenen Frau zur Seite stand, eine temperamentvolle Soubrette getreten, die natürlich in diesem Spiel und Gegenspiel der Liebe nicht leer ausgehen durfte[1]; ihre zärtlichen Beziehungen zum Diener des Liebhabers boten Anlaß zu einer Parallelhandlung, die sich der Hauptintrige ungezwungen anschloß und eine Fülle komischer Situationen hervorrief. Bereits Ruzzante in der Anconitana und Calmo im Saltuzza ließen sich diese Wirkung nicht entgehen. Wann und unter welchen Umständen diese für das gesamte moderne Bühnenwesen so wichtige Änderung eintrat, können wir im einzelnen nicht mehr verfolgen. Wenn in manchen Fällen bei den Mysterienaufführungen Frauen mitwirkten, so war das kaum von Einfluß auf die weitere Entwicklung, die sich doch wohl unter den berufsmäßigen Spielleuten und Komödianten vollzog; wir können annehmen, daß eine ununterbrochene Tradition von den mittelalterlichen Spielweibern zu den modernen Schauspielerinnen hinüberleitet. Den ersten Beleg für die Mitwirkung von Frauen bei einer berufsmäßigen Schauspielertruppe fanden wir 1529 beim Auftreten Ruzzantes und seiner Genossen in Ferrara; sodann hören wir, daß auch bei der berühmten Aufführung der Calandria in Lyon 1548 Frauen mitwirkten.[2] Und im Verlauf der sechziger Jahre des Jahrhunderts werden wir mehrere Schauspielerinnen kennen lernen, bei denen sich noch verfolgen läßt, welche Begeisterung sie bei den Zuschauern und welche sittliche Bedenken sie bei den Rigoristen erregten.[3]

---

1) Über vereinzelte Soubrettenrollen in der Commedia erudita s. o. S. 257.

2) Über diese Aufführung s. o. S. 226; über die Mitwirkung von Frauen vgl. Brantôme (ed. Lalanne 3, 256 f.), der allerdings mindestens drei Jahrzehnte nach der Aufführung berichtet und kein Augenzeuge war. Doch waren die „comédientes", wie er von mehreren Herren und Damen hörte, „très belles; parlaient très bien et de fort bonne grace". — Die Behauptung d' Anconas (2, 80), daß bei einer Aufführung der Menächmen in Rom 1511 eine Frau mitgewirkt habe, beruht auf einem offenbaren Mißverständnis der betreffenden Stelle.

3) Riccoboni verlegt die Einführung der Schauspielerinnen „vers l'an 1560" und kommt damit jedenfalls der Wahrheit näher als Cecchini, der 1621 von „kaum fünfzig Jahren" spricht. Schon 1562 wird eine „giovane commediante" erwähnt „che ha innamorato molti"; vgl. d' Ancona 2, 448.

Der entscheidende Schritt zur Commedia dell' arte bestand jedoch in der Emanzipierung von geschriebenen Texten. Hierzu gingen offenbar die Schauspieler über, nachdem sie sich überzeugt hatten, daß die Hauptwirkung von ihren eigenen Leistungen und nicht von den auswendig gelernten Dichterworten ausging. Wir sahen ja, wie die Dichter immer unselbständiger wurden und wie ihre Arbeit im wesentlichen nur in neuer Zusammensetzung traditioneller Motive bestand. Dazu gehörte keine große literarische Begabung und das konnten sich die Schauspieler um so mehr zutrauen, da sie selber am genauesten wußten, was wirkte und gefiel; daß die Darlegung der verwickelten Voraussetzungen der Handlung im ersten Akt, die langen Monologe, die Wiedererkennungen gegen Ende des Stücks die Zuschauer langweilten, hatten ja schon manche unter den Dichtern bemerkt und den Schauspielern konnte das um so weniger entgehn. Sie erkannten, daß die Wirkung dieser Stücke weniger auf dem beruhte, was geistiges Eigentum des einzelnen Verfassers war, als auf den grotesken Figuren und grotesken Späßen, zu deren Wirkung sie selber weit mehr als die Dichter taten. So haben sie sich denn von den Dichtern emanzipiert und nach eigenem Gutdünken die einzelnen Effekte zu zusammenhängenden Handlungen verknüpft. Dabei achteten sie weniger auf eine kunstvolle Struktur des Ganzen, als vielmehr darauf, daß ihnen im einzelnen möglichst reichliche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Späße geboten wurde. In Anbetracht der üblichen verwickelten und langweiligen Lustspielintrigen, die das Publikum schon überdrüssig hatte, kann man ihnen das nicht sehr verdenken. Ihre Stücke waren auch von keiner so ermüdenden Länge, sie spielten sich rasch und lebendig herunter und bestanden gewöhnlich aus drei Akten. Der dünne Faden, der die einzelnen komischen Szenen verknüpft, zeigt jedoch in den meisten Fällen die Einwirkung der Commedia erudita.

Daß die Schauspieler für ihre Aufführungen bloß den Gang der Handlung und die Reihe der Szenen mit ihrem Hauptinhalt schriftlich feststellten und den Wortlaut der Improvisation überließen, konnte um so eher geschehen, da jeder Darsteller seinen eigenen Dialekt oder Jargon sprach, dessen komische Wirkungen er selber am besten beherrschte; durch die virtuose Überwindung der Schwierigkeiten, die die Improvisation darbot, gewährten sie den Hörern einen neuen und völlig eigenartigen theatralischen Genuß. Wenn die Darsteller ein Stück häufig zusammen aufführten, so wurde die Aufgabe natürlich immer leichter und

möglicherweise reicht auch schon in die frühesten Zeiten der Commedia dell' arte der Gebrauch zurück, daß man zur Bequemlichkeit der Schauspieler Sammlungen von Gesprächen und Redensarten veranstaltete, die für die verschiedenen herkömmlichen Situationen verwendbar waren.[1] Die italienisch sprechenden Liebhaber behielten am meisten Fühlung mit der Literatur.

Wie schon bemerkt, besteht auch darin ein unterscheidendes Merkmal der Commedia dell' arte, daß neben der komischen Wirkung durch das Wort jetzt die komische Wirkung durch die Aktion eine immer bedeutendere Rolle spielt. Diese komischen Wirkungen, die „Lazzi" sind in der Dramaturgie der Commedia dell' arte von großer Wichtigkeit. Die hierher gehörigen Effektmittel, die in der Tradition der Commedia erudita vorlagen, wurden übernommen und mit Vorliebe weiter ausgebildet, so z. B. die noch aus der römischen Komödie stammenden Verkleidungen und burlesken Kampfszenen. Neben Ruzzante zeichnete sich auch sein Kunstgenosse Cantinella in solchen burlesken Kampfszenen aus; Grazzini berichtet uns von einem derartigen Zusammentreffen zwischen Cantinella und dem Zane, das von überwältigend komischer Wirkung gewesen sein muß.[2] Sehr erfinderisch waren die Schauspieler darin, die traditionelle Disposition des Schauplatzes, die bisher nur sehr selten für komische Wirkungen ausgebeutet war, so viel wie möglich zu verwerten, z. B. daß einer zum Fenster hinausspringt, oder, wie dies schon in Calmos Spagnolas der Fall war, an einem Strick hinaufgezogen wird und in der Luft schweben bleibt oder auf die Brüstung des Fensters klettern will und in dieser hilflosen Situation Prügel bekommt, oder daß einer von oben mit einer Flüssigkeit begossen wird. Auch führten diese Schauspieler eine ganze Reihe von Effekten auf der Bühne vor, die jetzt mehr bei den Clowns im Zirkus herrschen, namentlich Prügelszenen, sodann Grimassen und burleskes Weinen, wie

1) Über eine derartige Sammlung, die Alessandro Piccolomini 1561 veranstaltete, die aber mit der Commedia dell' arte unmittelbar nichts zu tun hat, vgl. Gaspary-Rossi II², 306.

2) Vgl. das u. S. 333 zitierte Gedicht aus Anlaß des römischen Verbots (Rime S. 521ff.):

Vedeasi spesso misero ed afflitto
Zanni dal Cantinella sopraffare
Che gli correva addosso a naso ritto,
Poi si sentiva il Cantinel cagliare
Che Zanni gli faceva un sopravvento
Ch' il meschin non sapea dove s'entrare.

z. B. schon in Akt V der Primavera der weinende Zane auftritt[1], sodann der komische Effekt, daß zwei Leute unversehens widereinander rennen, gleichfalls in der Primavera (Akt IV) und noch früher in Ruzzantes Moschetta, ferner Musik-Clownstücke, wie sie uns schon in den Bauernpossen begegnet sind (s. o. S. 174); zu ihnen bot sich vor allem dann eine passende Gelegenheit, wenn diese von Liebesschmerz gepeinigten grotesken Figuren ihren angebeteten Schönen ein Ständchen darbrachten.

Die Beliebtheit dieses neuen Komödienstils zeigt sich in charakteristischer Weise in einem Brief, den Francesco Franchini während des Karnevals 1555 aus Venedig an den Herzog Ottavio Farnese von Parma richtete.[2] Er spricht dort von einer durchgefallenen Komödie und fügt hinzu, diejenigen, die lachen wollten, täten besser, die Komödien anzuhören, die jetzt jeden Tag an allen Orten „ad imitation di Cantinella" gespielt würden. Daraus kann man auch schließen, daß der Vorgang Cantinellas, über dessen künstlerische Manier wir nur so äußerst spärliche Nachrichten besitzen, doch auf die Ausbildung des neuen Stils von großem Einfluß war, und offenbar hat er nicht nur in Rom, wo wir ihn schon in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts trafen, und in Florenz, wo seine Wirksamkeit in den fünfziger Jahren durch Grazzini bezeugt ist, sondern auch in seiner oberitalienischen Heimat seine Vorstellungen gegeben. Und wie sehr dieser neue venezianische Stil sich über ganz Italien hin verbreitete und einbürgerte, dafür werden seit den fünfziger Jahren die Zeugnisse immer zahlreicher. So zeigten sich „Venetiani" mit ihren Komödien in den Jahren 1550 und 1551 vor Papst Julius III., und der französische Dichter Du Bellay, der sich von 1551 bis etwa 1555 in Rom aufhielt, erwähnt in seinem Sonettenzyklus „Regrets" (gedr. 1558) die Aufführungen des Zany und Magnifico unter den Freuden des Römischen Karnevals.[3] Welchen großen Beifall Cantinella in Florenz mit seiner Venezianischen Truppe fand, ergibt sich daraus, daß Grazzini in seinen 1559 gedruckten Karnevals-

1) Derselbe Effekt schon in Plautus Rudens 546. Zu den musikalischen Effekten der Clowns s. o. S. 187.

2) Nach Molmenti, Storia di Venezia nella vita privata 2, 325 mitgeteilt von Re im Giornale 63, 293.

3) Vgl. Re im Giornale 63, 295, Du Bellay, Oeuvres poétiques ed. Chamard 1, 148 (1908, Sonett 120):

Allons voir Marc Antoine ou Zany bouffonner
Avec son Magnifique à la Venitienne.

Über Marc Antoine s. u.

liedern eine Gruppe von Zanni und Magnifici auftreten läßt, die den unwiderstehlichen Lacherfolg ihrer Komödien den Florentinern anpreisen und sich sehr geringschätzig über die Kunst der einheimischen Komödienschreiber äußern; sie ermuntern zum Besuch ihrer Vorstellungen: Là dove il Cantinella E Zanni vi daran spasso e piacere.[1] Seit 1565 finden wir den Zane auch an dem theaterfreundlichen Hofe in Ferrara; 1566 begegnen wir in Mantua einem „Spagnolo da le comedie", offenbar dem Miles gloriosus einer der Wandertruppen, die von nun an in dieser Stadt einen großen Zulauf hatten.[2] Im Jahre 1567 spielten dort zwei Truppen zu gleicher Zeit, bei jeder von ihnen eine Schauspielerin, die schwärmerische Verehrer fand, Vincenza Armani und Flaminia, die ersten italienischen Schauspielerinnen, über die wir Näheres erfahren. 1568 veranstaltete der Herzog, daß die beiden Künstlerinnen und die besten Mitglieder der beiden Truppen sich zu einer gemeinsamen Aufführung vereinigten. In Genua bildete sich 1567 eine neue Truppe, die, wie es in solchen Fällen üblich war, einen lateinischen Kontrakt von einem Notar ausfertigen ließ.[3] Zu dieser Truppe gehörte außer einem Bolognesen und einem Neapolitaner auch Marcus Antonius Venetus, offenbar derselbe Marc Antoine, dessen Auftreten in Rom Du Bellay erwähnt; nach diesem Kontrakt verpflichten sich die Teilnehmer auch „ponere operam suam et industriam sonandi, balandi et alia faciendi prout opportunum fuerit." Und um dieselbe Zeit begegnen uns die Zani auch in Bologna; es hat sich aus dem Jahr 1568 ein Schriftstück erhalten, in welchem die Bedenken der dortigen Geistlichkeit vorgetragen werden: „Alcune ragioni per le quali pareria non si havesse a

---

1) Vgl. Grazzinis Rime burlesche ed. Verzoni 1882 S. 277: „Facendo 'l Bergamasco e 'l Veneziano N' andiamo in ogni parte E 'l recitar commedie è la nostr' arte. Noi ch' oggi per Firenze attorno andiamo Come vedete, messer Benedetti (s. o. S. 325) e Zanni tutti siamo." Und weiter: „Questi vostri dappochi commediai Certe lor filastroccole vi fanno Lunghe e piene di guai Che rider poco e manco piacer danno. Hierzu vgl. o. S. 291. Nach dem obigen im Zusammenhang mit dem S. 330 zitierten Gedicht Grazzinis darf man wohl annehmen, daß Cantinella damals die Rolle des Benedetto spielte.

2) Die Nachrichten über Ferrara bei Solerti im Giornale 18, 155ff., die über Mantua bei d' Ancona 2, 443ff.

3) Vgl. Archivio storico ital. Ser. III vol. 15, 422. Das früheste bekannte Beispiel eines solchen Schauspielerkontrakts stammt aus Venedig 1545/46, mitgeteilt von Cocco im Giornale 65, 55ff., ein römischer Kontrakt von 1564, in welchem sechs Schauspieler und eine Schauspielerin sich „super faciendis commediis" verpflichten, mitgeteilt von Re ebenda 63, 299ff.

farsi le commedie de Zani".[1] Danach seien diese unsittlichen Komödien erst vor wenigen Jahren dort eingeführt worden, die Darsteller seien Vagabunden, welche „donne di mala vita" mit sich führten; nach der Ansicht des Verfassers sollten die Aufführungen bloß gestattet sein, wenn keine Frauen mitwirkten, auch müsse eine vorherige Zensur der Texte stattfinden. Und in Rom, wo die Zani früher selbst am päpstlichen Hofe eine so gute Aufnahme gefunden hatten, wurde 1574 unter Papst Gregor XIII. ihr Auftreten verboten; es hat sich noch ein Gedicht Grazzinis erhalten, worin er die Hoffnung ausspricht, der Heilige Vater werde sich erweichen lassen und den lustigen Gesellen die Rückkehr gestatten, was denn auch 1588 unter Sixtus V. geschah.[2]

Übrigens ergibt sich aus allen diesen Nachrichten; daß die Wanderungen der Zani von großer Bedeutung für die Erstarkung der berufsmäßigen Schauspielkunst in Italien wurden und daß ebenso wie wir dies in andern Ländern verfolgen können, die Theateraufführungen ihren festlichen Charakter verloren und zu Alltagszerstreuungen wurden. Nach dem früher Gesagten ist es nur zu begreiflich, daß die Berufsschauspieler über die Dilettanten triumphierten, von denen schon Nardi im Prolog zu seinen Due felici rivali gesagt hatte, daß sie den Sporn notwendiger brauchten als den Zaum. Und sehr bald zeigen sich auch Spuren, daß diese neue Kunstrichtung sich über die Grenzen Italiens hinaus verbreitete und eine internationale Wirkung ausübte.[3] In Straßburg erschienen 1567 „Sperindi von Venedig und Alexander von Polonia [offenbar Bologna]" und baten „ire kunststück alhie mit springen und comediis vier tag exercieren und üben" zu dürfen. Im folgenden Jahre treffen wir dann am kaiserlichen Hof einen Komödianten, der uns späterhin noch öfter begegnen wird; am 12. Dezbr. dieses Jahres wurde in Linz „huan Thabarino Comediannte" auf Befehl des Kaisers der Betrag von 34 Gulden ausbezahlt. Und in den siebziger Jahren erstreckten sich ihre Streifzüge auch noch über Spanien, Frankreich und England.

1) Gedruckt in der Rassegna bibliografica della lett. Ital. 2, 195.

2) Vgl. Grazzini, Rime 521ff.; Re im Giornale 63, 298; Calvi in der Nuova Antologia Bd. 218 (1908) S. 691.

3) Zu dem Folgenden vgl. Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte 1, 222, 226. Die sechs Italiener, die 1549 in Nürnberg ein Spiel „aus einer alten römischen Histori vom hercules" aufführen wollten, waren offenbar Akrobaten und das Spiel eine Zirkuspantomime; vgl. die in Miscellanea pubblicata dalla R. Deputazione Veneta di stor. patr. III (1885) S. 54 erwähnte Aufführung in Rom 1545.

Über die Stücke, die von diesen Wandertruppen aufgeführt wurden, erfahren wir sehr wenig. In Mantua spielten sie auch Tragödien und Pastoralen, von Komödientiteln wird dort bloß einer erwähnt „la spada dannata" (1567), sonst unbekannt und vermutlich zu einer improvisierten Komödie gehörig.[1] Die erste bestimmt nachweisbare Aufführung einer improvisierten Commedia dell' arte wurde 1568 in München von dem berühmten Komponisten Orlando di Lasso im Verein mit einigen Italienern veranstaltet, die damals zur Feier der Hochzeit des Erbherzogs Wilhelm mit einer savoyischen Prinzessin am bayrischen Hofe verweilten. Einer von ihnen, Massimo Trojano, hat in seiner eingehenden Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten auch darüber berichtet, wie Herzog Wilhelm an einem der Festtage Orlando gegenüber den Wunsch aussprach, den folgenden Abend eine Komödie zu hören, wie dann Orlando, der längere Zeit in Italien verweilt hatte, den Stoff sogleich erfand und sich mit Massimo Trojano über den Dialog verständigte[2], so daß zur festgesetzten Zeit die Aufführung einer Commedia all' improvviso, all' italiana stattfinden konnte. Den Prolog sprach Massimo Trojano in der Maske eines Cavajuolen, außerdem spielte er noch den Liebhaber und den Spanier, Orlando gab den verliebten alten Venezianer Pantalon, ein Trentiner den Zane. Von den übrigen Mitwirkenden übernahm einer den Diener des Liebhabers, einer den Diener des Spaniers, einer die Cortigiana, einer deren Dienerin; die weiblichen Rollen wurden also hier von Männern gespielt. Das dreiaktige Stück führt uns die Hauptpersonen als Bewerber um die Gunst der Cortigiana vor, Pantalon erscheint mit seiner Laute und singt ein Liebeslied, Zane kommt auf die Bühne gestolpert und rennt ihn an, dann erkennt er in ihm seinen ehemaligen Herrn, in ihrer Freude nehmen sie abwechselnd einer den andern auf die Schulter und drehen sich wie ein Mühlrad im Kreise herum, dann erfährt

1) Von Tragödien wird bloß eine namhaft gemacht, die auf Ariosts Epos c. 37 beruhte (1567); Flaminia gab hier mit großem Beifall die Drusilla, die gezwungen werden soll, sich mit dem Mörder ihres Gatten zu vermählen, aber bei der Hochzeitsfeier sich und den Mörder tötet, indem sie ihm aus einem vergifteten Becher zutrinkt, also eine der hochtragischen Situationen aus der romantischen Literatur, die sich die klassizistischen Tragiker entgehen ließen. Im selben Jahr zeigte sich Flaminia in einer „tragedia di Didone mutata in Tragicommedia"; war dies vielleicht schon eine der Tragödienparodien, wie sie in späterer Zeit die italienischen Wanderkomödianten mit Vorliebe aufführten?

2) So sind doch offenbar die Worte aufzufassen „tra l'uno e l'altro composero le parole".

Zane von Pantalon, daß dessen Frau gestorben ist und beide fangen an zu heulen wie die Wölfe; weiterhin bringt es das Stück mit sich, daß sie ihre Kleider wechseln, daß Pantalon vom Liebhaber durchgeprügelt wird und Zane sich aus Angst in einen Sack versteckt, aber bald darauf kehren beide zurück in groteskem Aufzug bis an die Zähne bewaffnet; Zane mit zwei Armbrüsten und acht Dolchen, um sich an dem Angreifer zu rächen, kurz lauter Späße in der charakteristischen Manier der Commedia dell' arte und in dieser Manier sind auch die übrigen Figuren gehalten. Es versteht sich von selbst, daß solche Aufführungen damals nichts ganz Neues gewesen sein können, sie waren in Italien offenbar schon von den Berufsschauspielern ausgebildet, ehe sich Dilettanten der Kunst an einen Versuch wagen konnten.[1]

In dem Obigen sollte nur gezeigt werden, wie sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Commedia dell' arte aus der Commedia erudita zu entwickeln begann; die eigentliche Blütezeit der neuen Gattung fällt in die nächste Periode, bei deren Betrachtung wir Gelegenheit haben werden, mit Hilfe eines reichlich fließenden Materials diese Kunstgattung darzustellen.[2]

* * *

In dieser Zeit einer überreichlichen Produktion auf dem Gebiet der Komödien sind die kleinen mythologischen Spiele, wie

---

1) Ein Neudruck des Berichts Massimo Trojanos bei Stoppato S. 132; über die Münchener Aufführung vgl. Trautmann S. 193ff. Interessante Mitteilungen über Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur enthält ein Aufsatz Sandbergers in der Altbayrischen Monatsschrift 1, 65ff., wo auch die Abbildungen von Szenen aus der Commedia dell' arte im Schloß Trausnitz wiedergegeben sind, die auf Befehl des Herzogs Wilhelm V. (1579—97) ausgeführt wurden. Ebenda bespricht Sandberger auch einige Kompositionen Orlandos, die offenbar zu Szenen aus der Commedia dell' arte gehören, ein Duett des Pantalon und Zane, das Ständchen eines deutschen Landsknechts mit einem aus deutschen und lateinischen Brocken gemischten Text u. a. Bilder aus der Commedia dell' arte auch bei Boissard, Habitus variarum orbis gentium 1581. Die älteste bildliche Darstellung außer den hier erwähnten ist wohl die bei Julleville, Histoire de la langue et litt. franç. 3, 296 wiedergegebene; vgl. Nyrop in der Revue d'hist. litt. 7, 320. Über eine Zahlung, die am 20. Januar 1569, also nicht lange nach der Landshuter Aufführung von dem Herzog Wilhelm „den vier comedianten, dem Jacob de Venetia sambt seiner gesellschaft" gewährt wurde, vgl. Trautmann S. 222.

2) Doch sei hier noch kurz auf das älteste erhaltene Scenario einer Commedia dell' arte u. d. T. ‚La schiava' hingewiesen, welches noch ins 16. Jahrhundert zu gehören scheint und die weitere Entwicklung deutlich vergegenwärtigt; herausg. v. Re im Giornale 55, 325ff.

sie im vorhergehenden Zeitraum so beliebt waren, in den Hintergrund getreten, und sie konnten es um so mehr, da für die Anregung der Phantasie durch Musik und farbenprächtige Bilder schon in den Intermedien gesorgt war. Dagegen haben sich die Eklogen und die Bauernspiele doch noch lange erhalten und Siena blieb der Hauptsitz dieser Kunstgattung. Während die Commedia erudita dort durch die vornehme Akademie der Intronati glänzend vertreten war, wurden die Spiele der früheren Art auch weiterhin unter den Kleinbürgern gepflegt, in deren Kreise 1531 eine besondere akademische Vereinigung, die „Congrega dei Rozzi", gegründet wurde. Die Mitglieder versammelten sich an den Abenden der Festtage und lasen und besprachen alte Dichterwerke; 1533 wurde bestimmt, daß nur noch Sannazar gelesen werden und wenn man zu Ende gekommen sei, wieder von vorn angefangen werden solle. Ein Mitglied übernahm die Interpretation und daran knüpfte sich dann eine Besprechung. Ihre eigenen Dichtungen durften die Mitglieder nur veröffentlichen, wenn die übrigen ihre Zustimmung gegeben hatten.[1] Somit wurde die Literatur in ähnlicher pedantischer und schwerfälliger Weise betrieben wie in den Meistersingerschulen und andern derartigen kleinbürgerlichen Vereinigungen in den nördlichen Ländern. Auch das ist ein gemeinsamer Zug, daß die Dichter von Zeit zu Zeit sich durch derbe Possenspiele für den trockenen Ton entschädigten. Und zur Aufführung solcher Spiele übernahmen die Rozzi ebenso wie die früheren Sieneser Possendichter Kunstreisen, die sie jetzt sogar bis nach Neapel ausdehnten.[2] Oft war die Tätigkeit der Rozzi unterbrochen. 1535 wurde ihr Verein aus Anlaß einer demokratischen Bewegung aufgehoben. 1544 wurde er wieder eröffnet, doch stellten die Mitglieder 1552 beim Ausbruch des jahrelangen Freiheitskampfes der Republik ihre Versammlungen ein; auch nach der dritten Eröffnung (1561) dauerte ihre Wirksamkeit nicht lange; sie erregten den Verdacht der neuen toskanischen Behörden und wurden 1568 aufgelöst. Nach der Neubegründung der Gesellschaft im folgenden Jahrhundert (1603) war der Wohlstand und die Lebensfreude in der vormals so glänzenden Republik tief gesunken; dies blickt jetzt auch in den Possenspielen hindurch, in denen die Rozzi immer noch die alte Manier festzuhalten suchten. Zudem

1) Der Papiermacher Salvestro wurde ausgestoßen, weil er 1552 in Rom ein nicht approbiertes Stück aufgeführt hatte. Vgl. Mazzi I, 117ff.

2) Vgl. Croce (s. o. S. 186) S. 598. Danach gaben auch die Intronati 1545 in Neapel Vorstellungen.

war jetzt in der Blütezeit der Commedia dell' arte eine raffiniertere Schauspielkunst an der Tagesordnung und es hat sich ein Gedicht erhalten, in dem die Rozzi beklagen, daß sie durch die neuen Maskenfiguren aus der Gunst des Publikums verdrängt würden.[1] Somit waren die Rozzi in dem Zeitraum, der uns hier zunächst beschäftigt (1530—70), bloß achtzehn Jahre tätig, doch gab es in Siena noch andere Gesellschaften ähnlicher Art, vor allem die Insipidi, unter denen ein Schneider, Domenico Tregiani sich als dramatischer Dichter hervortat. Andererseits reichen auch mehrere von den früheren Sienesen in diesen Zeitraum hinein.

Form und Inhalt sind noch ganz wie früher, der Hohn auf die Bauern kehrt womöglich noch häufiger wieder und ist noch grausamer geworden.[2] Öfters wird die Not der Bauern geschildert, die ihren Zins nicht zahlen können, und es werden daraus Situationen entwickelt, die lächerlich wirken sollen, so z. B. wenn in der anonymen Farce Michelangelo der Gutsherr den zahlungsunfähigen Bauer ins Gefängnis sperren will, aber sich von dessen Weib besänftigen läßt, das früher ein Liebesverhältnis mit ihm hatte. In Salvestros Capotondo ist der Edelmann in eine Bäuerin verliebt, nimmt sie mit sich fort und schlägt einen Angriff des Mannes siegreich zurück, später besänftigt er ihn mit einem Geschenk von Korn und Wein; in Cennis Pippa bindet ein Soldat den Bauer fest und entführt dessen Weib. Belustigender ist der Farfalla des Anton Maria di Francesco; dort werden die Abenteuer eines Bauern geschildert, der mit seinem Weib nach Rom reist und die dortigen Altertümer betrachtet. Das Weib gerät auf Abwege, der Mann hat eine burleske Szene mit einem jüdischen Trödler, von dem er meint, er habe sein Weib behext. Der alte Spaß von der allzufrühen Schwangerschaft eines Bauernweibes (s. o. 1, 404) wird in Cacciacontis Filastroppa in neuer Form vorgeführt, und in einer anonymen Farce wird sogar das liederliche Weib von dem geistlichen Gerichtshof gegen den betrogenen Ehemann in Schutz genommen. Andererseits werden auch die alten Beschwerden über die Bauernbetrügereien wiederholt; Tregiani führt uns vor, wie drei Bauern um ein Mädchen werben und der Vater sie demjenigen zusichert, der die Städter am meisten geprellt habe, worauf sich die Freier in entsprechenden Erzählungen überbieten.

1) Nach der Handschrift mitgeteilt von Merlini S. 163ff.

2) In ähnlicher Weise werden auch von den Sieneser Novellisten die Bauern verhöhnt; vgl. z. B. Sermini nov. I und Fortini Nov. VIII in der Raccolta de' novellieri italiani Bd. XIV, 1815.

Nicht viel besser ergeht es den Bauern in anderen Stücken, wo sie als Nebenpersonen auftreten. Dort erscheinen sie meist als feige Prahler. In Salvestros Travaglio, der — eine Ausnahme in dieser Literatur — eine Liebesgeschichte in bürgerlichem Kreise enthält, gebärden sich die Bauern als spanische Soldaten und überfallen die als Mann verkleidete Lionora. Offenbar ein Spott gegen die feindlichen Spanier, das Stück wurde 1552 in der ersten Zeit des Bündnisses Sienas mit den Franzosen aufgeführt. Ähnlich sind die Bauern in Salvestros Batecchio[1] geschildert, wo sie beim Überfall auf eine Nymphe von den Hirten zurückgeschlagen werden; origineller ist die Situation in Tregianis Desioso, wo der kleine Cupido von den Bauern gefangen und von den Hirten befreit wird. Im allgemeinen wird in den Hirtenspielen die frühere Manier der Sienesen beibehalten; die Handlung bewegt sich in fließenden Versen zwischen den Nymphen, Hirten, Göttern und zauberkundigen Greisen, für die ihnen wohl der Enareto in der neunten Prosa ihrer Lieblingsdichtung Arcadia als Vorbild diente. Diese würdigen Greise sind stets bereit, die Toten aufzuerwecken und dadurch ein fröhliches Ende der Geschichte herbeizuführen, nur der tölpische Bauer, der dem Stück fast stets den Namen gibt, hat für seine Zudringlichkeit immer neue Strafen zu erleiden. In Cennis Romito Negromante will er die Zauberkünste des Eremiten nachahmen und wird ähnlich wie Hanswurst in der alten Faustkomödie von den Teufeln vexiert, in Giovanni Roncaglias Scamiccio wird ihm, da er gerade dem Liebesgott ein burleskes Opfer darbringt, von den Hirten eine Rakete am Körper befestigt und losgebrannt, also ein ähnlicher Spaß, wie ihn der Pedant in Aretinos Marescalco über sich ergehen lassen muß. Der Scamiccio enthält nach Mazzis Bericht auch eine komische Erzählung des Bauern von seinen Erlebnissen im Totenreich, ein Motiv, das in diesen Stücken mehrmals auch mit ernsterer Tendenz verwendet wird; in Bastianos Vallera tötet sich eine keusche Nymphe, um den Verfolgungen eines Hirten zu entgehen, dann wird sie wieder ins Leben zurückgerufen und erzählt, daß sie gesehen habe, wie in der Hölle die hartherzigen Frauen im Feuer gepeinigt werden (offenbar nach Ariosts Orlando furioso 34, 43); so ist sie denn nach ihrer Rückkehr ins Leben gegen ihren Anbeter milder gestimmt. Von der härtesten Strafe wird aber die spröde Erminia in Giovanni Roncaglias „Piglia il Peggio“ betroffen. Sie weist

1) Gedruckt Scelta 122.

alle Liebhaber zurück, selbst einen Edelmann und einen Dottore; da steigt Cupido vom Himmel herab und trifft sie mit einem Pfeil dergestalt, daß sie sich in den Bauer Ruspolo verliebt, den sie auch schließlich heiratet.

Ein ähnlicher Ton herrscht auch in einigen Dramen, die außerhalb Sienas entstanden, z. B. in einer Commedia pastorale des Piemontesen Bartolomeo Braida (gedr. 1550), wo der Villano Unterricht im höfischen Betragen nehmen will, ein beliebtes Motiv der internationalen Spottliteratur gegen die Bauern, ferner in der Silvia, verfaßt von einem Mitglied der Akademie von Prato (Florenz 1545), wo der Villano sich bemüht, einen Hirten und eine Nymphe durch verleumderische Zwischenträgerinnen voneinander zu trennen. In beiden Pastoralen wird der Villano an einen Baum gebunden, eine Strafe, die in diesen Stücken sehr häufig vorkommt.[1] In eigentümlicher Weise sind in der Amaranta des Casalio aus Faenza die realistischen Elemente in die Ekloge eingemischt. Amaranta ist eine Nymphe, die den Schäfer Partenio liebt, aber auf Befehl ihrer Mutter den häßlichen Ziegenhirten Sicofante heiraten soll. Partenio stimmt die üblichen Wehklagen an, Amaranta gleichfalls, er will sich erstechen, sie will sich mit einem Gürtel erhängen, den ihr Partenio geschenkt hat, doch tritt in beiden Fällen Lucina helfend dazwischen, und da auch noch Partenios Diener zur allgemeinen Freude die Nachricht bringt, der Ziegenhirt sei auf der Jagd von einem Bären zerrissen worden, so steht dem Glück der Liebenden nichts mehr im Wege. Die Nymphe fällt mitunter aus den Höhen des sublimen Stils in einen recht ordinären Ton, wenn sie z. B. vom Ziegenhirten sagt „non son pasto da lui mie membra tenere", oder wenn sie voraus verkündigt „in mia pignatta non farà cucina". Noch schlimmer ist die Filena des Agostino Cazza[2], des Begründers einer Accademia dei pastori in Novara; Filena und Lidia sind mit zwei Hirten vermählt, geben sich aber andern Hirten hin, und in den Schlußworten werden die anwesenden Damen aufgefordert, es ebenso zu machen. Mitunter sind auch Komödienmotive in das pastorale Drama verflochten, z. B. im Erbusto desselben Agostino Cazza, wo zwei Hirten, der alte Erbusto und der junge Ameto sich um die Hirtin Flora bewerben, bis

1) Über die Silvia und die Pastoralkomödie Braidas berichte ich nach Carducci S. 44, 46, 55, die Amaranta benutzte ich in einer Ausg. v. 1538. Über eine Ekloge des Baldassare Olimpo, in der die Geschichte von Vater, Sohn und Esel dramatisiert ist, berichtet Luzio in der Nuova Antologia II, 23 S. 32f.

2) Über Agostino Cazzas Dramen vgl. Cessi im Giornale 37, 184ff.

sich endlich herausstellt, daß Flora die Tochter des Alten ist. Eine wunderliche Vermengung verschiedenartiger Motive herrscht auch in den vier Eklogen Andrea Calmos (1553 u. ö.) Sehr zahlreich sind die Reminiszenzen an den Stil der Sienesen; Calmo sagt selber, er habe nicht Sannazar und Virgil nachahmen können, weil die grausamen Musen ihn nicht aus der Pegaseischen Quelle trinken ließen. Dabei herrscht ein ähnliches Sprachengemisch wie in seinen Lustspielen; in der dritten Ekloge tritt ein bergamaskischer Dottore in den Hirtenstand ein, um sich der Nymphe Rampilia nähern zu können; er wird auf der Bühne in einen Lorbeerbaum verwandelt, dann kommt auch noch eine griechische Zauberin dazwischen usw.

Neben solchen grotesken Machwerken wurde auch weiterhin der farblosere Idealstil der Ekloge beibehalten. Die Commedia solaciosa de Philolauro (Bologna 1520) ist eigentlich nur ein Hirtengespräch nach der älteren Art; Cronico, der den Hirtenstand verlassen hat und mit der Welt zerfallen ist, kehrt auf Zureden anderer Hirten wieder zu seinem früheren Stande zurück. Die Sprache ist mit pedantischen Latinismen durchsetzt, auch fehlt es nicht an einer zeitgeschichtlichen Anspielung auf die römischen Zustände. Ein anderes Gesprächsspiel, die Due Pellegrini, die Luigi Tansillo in jugendlichem Alter dichtete, gehört eigentlich nicht in diesen Zusammenhang, wiewohl sich darin Anklänge an die Hirtenpoesie finden.[1] In der Ekloge Flavia (Venedig 1528) haben wir den gewöhnlichen Verlauf der Handlung: Gespräch des unglücklichen Liebhabers mit einem Freund, Selbstmordversuch, Dazwischentreten der Nymphe, außerdem ein Tanz zum Schluß.

Doch gibt es auch in diesem Stil Hirtendramen von einem größeren Umfang und einer verwickelteren Handlung. Giraldi Cinthio, der uns außerdem noch als Tragödiendichter begegnen wird, hinterließ handschriftliche Bruchstücke einer Favola pastorale[2], die offenbar auf fünf Akte bemessen war, und deren Handlung auf einem eigentümlich verwickelten Motiv beruht: die Nymphe A liebt den Hirten B, der Hirte B liebt die Nymphe C, die Nymphe C liebt den Hirten D. Solche Wechselspiele der Liebe erfreuten sich in der pastoralen Poesie einer stets wachsenden Beliebtheit, besonders in Spanien (s. u. Buch VI), wo Montemayor in seinem

1) Noch weniger gehört hierher die Cecaria des Antonio Epicuro, wie Carducci S. 62ff. mit Recht bemerkt. Ebenda S. 37 über die Flavia.

2) Nach der Handschr. herausg. v. Carducci S. 115ff.

Schäferroman Diana (1558/59) die Verwicklung auf dieses Motiv gründete, von dem man wohl mit Recht angenommen hat, daß es auf die sechste Idylle des Moschos zurückgeht. In diesem Zusammenhang muß auch Giraldis Egle (1545) erwähnt werden, in der er die Prätention hatte das Satyrspiel zu erneuern. Hier tritt eine Schar von Satyrn auf, die den Nymphen Dianas nachstellen, die Liebhaber werden jedoch trotz aller Bemühungen der Zwischenträgerin Egle abgewiesen. Als die Satyrn endlich auf Egles Rat die Nymphen in einem Hinterhalt überraschen wollen, fliehen sie und werden auf der Flucht in Bäume und Quellen verwandelt. Im Gegensatz zu diesem Satyrspiel, das ohne Nachfolge blieb, bewegt sich die Mirzia[1] wieder mehr in den gewohnten Bahnen. In diesem dreiaktigen Drama laufen drei Liebesgeschichten nebeneinander her. Aus Sannazars Arcadia entlehnt der Dichter den hübschen Zug, daß am Rand einer Quelle ein Schäfer, der sich scheut seine Liebe zu gestehen, die Nymphe bittet ins Wasser zu schauen, dann werde sie das Bild seiner Geliebten sehn; eine anmutige Szene entwickelt sich, als die Schäfer sich in das Blindekuhspiel der Nymphen einmischen; auch an Verwandlungen fehlt es nicht, so wird die Nymphe Mirzia in eine Myrthe verwandelt und fordert in dieser Gestalt ihren Schäfer auf, die Göttin Venus um Rückverwandlung zu bitten, und der Satyr, der hier als gutmütiger Waldgeist geschildert ist, schließt sich dem Gebet an. Ein andres Mal, in einer fünfaktigen Ekloge des Ravennaten Biagio Losso (Milano s. a.) ist die Liebesgeschichte tragisch gewendet. Beide Bewerber um die Gunst der Nymphe Lilia streiten sich um einen Kranz, den diese an einer Fichte aufgehängt hat, am Schluß des Stücks bricht der Streit von neuem aus; sie töten sich gegenseitig und Lilia tötet sich bei ihren Leichen. In Nachahmung von Sannazars Arcadia erscheint der sentimentale Liebhaber Esperto auf einem Esel reitend auf der Bühne.

Der Apparat bei der Aufführung dieser Dramen richtete sich natürlich nach Umfang und Personenzahl. Die kleineren Spiele wurden, wie es scheint, gewöhnlich ohne Dekoration etwa bei festlichen Gastmählern aufgeführt, bei den größeren entfaltete man mitunter ein ähnliches Dekorationsgepränge wie bei den Komödien. Wenn Serlio im Anschluß an Vitruv neben der Dekoration für

1) Herausg. v. Palmarini (Scelta 221) als ein Werk des Antonio Epicuro; zur Literatur über die zweifelhafte Frage nach der Autorschaft vgl. Pèrcopo im Giornale 12, 57. Jedenfalls ist die Sprache in den klangvollen, fließenden Versen nicht so affektiert wie in Epicuros Cecaria.

die Komödie und die Tragödie auch diejenige des Satyrdramas bespricht, die eine Szenerie mit Bäumen, Felsen, Quellen und ländlichen Hütten erfordere, so denkt er dabei offenbar an das pastorale Drama, er spricht in Ausdrücken des höchsten Entzückens von einer solchen Dekoration, die Girolamo Genga für den Herzog von Urbino entworfen habe; da die Aufführungen meistens im Winter, d. h. in der Karnevalszeit stattfänden, wo keine frischen Gräser und Blumen zu haben seien, empfiehlt er es als schönen und eines großen Herrn würdigen Luxus, dergleichen in Seide nachzubilden.[1] Giraldis Egle wurde nach der beigefügten Didaskalie im Haus des Dichters und im Beisein des Herzogs von Ferrara aufgeführt, die Kosten wurden von den Hörern der Rechte an der Universität getragen; daß die Szene, aufgebaut und gemalt von Girolamo Carpi, eine ländliche Gegend darstellte, ergibt sich aus dem Prolog. Auch auf die Kostümierung wurde große Sorgfalt verwandt. Wenn Serlio erzählt, bei der Aufführung in Urbino seien die Hirten in Gold und Seide und mit Fellen der seltensten Pelztiere bekleidet erschienen, so beweist das aufs neue, daß es bei diesen Aufführungen auf Naturwahrheit nicht ankam. Auch de Sommi gibt im dritten Dialog ausführliche Anweisungen für die pastoralen Kostüme; die Hirten sollen möglichst mannigfaltig herausstaffiert werden, Arme und Beine in fleischfarbenen Trikots oder auch nackt, wenn die Darsteller jung und schön sind; bei den Nymphen legt er besonderen Wert auf wallende Schleier und blonde Perücken; in der Ausgestaltung dieser Phantasiewesen erging sich ja die Poesie und Kunst der Renaissance mit besonderer Vorliebe. Auch scheint es, daß man gerne für das pastorale Drama Darsteller im zartesten Alter wählte; schon 1512 hatten kleine Knaben und Mädchen aus Siena während eines Gastmahls bei ihrem Landsmann Chigi in Rom ein pastorales Drama aufgeführt[2], und i. J. 1568 hören wir von einer Aufführung in Feltre, bei der zwei wunderschöne Nymphen, von zehnjährigen Knaben dargestellt, das Entzücken des Berichterstatters erregten.[3]

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts trat in Ferrara eine Reihe von pastoralen Dramen ans Licht: 1553 Beccaris Sacrifizio, 1563

1) Vgl. Lanson in der Revue de la Renaissance 5, 72ff. Ausschmückung der Bühne mit Cypressen in Ferrara 1532 vgl. Campori S. 54; über die Nymphen in der bildenden Kunst vgl. Warburg, Botticellis Geburt d. Venus, Hamb. 1893.

2) Vgl. Luzio im Archivio Romano di stor. patr. 9, 542.

3) Vgl. Lettere facete e piacevoli etc. raccolte per D. Atanagi 2, 331ff. (Venedig 1601); Cian im Archivio Veneto 32, 403.

Lollios Aretusa, 1567 Argentis Sfortunato, sämtlich mit einer verwickelten Handlung und in Endecasillabi sciolti, während früher in dieser Gattung des Dramas die Reimverse, vor allem Terzinen und Oktaven vorgeherrscht hatten.[1] Diese Dramen pflegt man als Vorläufer einer neuen Epoche des pastoralen Dramas anzusehen. Inwiefern dies berechtigt sei, werden wir erörtern müssen, wenn wir Tassos Aminta (1573) und Guarinis Pastor fido (1585) betrachten werden, die Dramen, in denen diese neue Glanzzeit ihren höchsten Ausdruck fand. Carducci meint in seiner Schrift über den Aminta[2], daß die neue Richtung des pastoralen Dramas unmittelbar an die undramatische pastorale Poesie des klassischen Altertums anknüpfte, während Rossi sie mit der vorangegangenen pastoralen Renaissancedramatik in Zusammenhang bringt. Carducci beruft sich darauf, daß nach Guarinis eigenen Worten Beccari der erste gewesen sei, der die höheren Gesetze der dramatischen Kunst auf die bis dahin undramatische Ekloge angewandt habe und daß auch Tassos Freund Ingegneri, ebenso wie sein ältester Biograph Manso bei Besprechung der Entstehung des Aminta die frühere pastorale Dramatik unbeachtet lassen. Doch befanden sich die Zeitgenossen wohl in einer Selbsttäuschung; in der Verwendung einzelner Motive hängt jedenfalls die Tasso-Guarinische Richtung mit dem früheren pastoralen Drama der Renaissance zusammen. Die Klagen über unglückliche Liebe begegnen uns freilich schon bei Theokrit und Virgil; auch die Selbstmordgelüste des Hirten kommen schon in Virgils achter Ekloge vor; ebenso spricht schon Horaz von dem Faun, der die Nymphen verfolgt (carm. III, 18), und auch für Guarinis anmutiges Echospiel, ebenso wie für die eigentümliche Verkettung von Liebenden und nicht Geliebten im Pastor fido lassen sich antike Vorbilder nachweisen. Aber den dramatischen Wert dieser und ähnlicher Motive hatten schon die früheren Renaissance-Dramatiker erkannt und sie dementsprechend in weit verbreiteten Dichtungen wiederholt verwertet; durch die dramatische Verkörperung standen die Gestalten der pastoralen Dichtung schon seit langer Zeit einem jeden lebendig vor Augen. Außerdem begegnen uns aber in dem neuen Stil des pastoralen Dramas Motive, die nicht von den Alten, sondern

1) In früherer Zeit findet sich stellenweise Verwendung des Endecasillabo im Philolauro und in der Silvia. Über ein ungedrucktes Schäferspiel Lollios vgl. Solerti im Propugnatore N. S. IV, 2 S. 199ff.

2) Firenze 1896 (Biblioteca critica Bd. XI); besprochen von Rossi in Giornale 31, 108ff.

nur von den italienischen Vorgängern entlehnt sein können, vor allem, daß die Geliebte des Hirten stets eine Nymphe ist. Ebenso ist es gewiß kein zufälliges Zusammentreffen, wenn z. B. im Aminta die schöne Silvia vom Satyr an einen Baum festgebunden wird, wie dies auch in den Eklogen der Sienesen und Calmos so häufig geschieht. Doch werden wir das pastorale Drama des neuen Stils ebenso wie die improvisierte Komödie später noch ausführlich betrachten müssen. Während die Komödie und Tragödie klassischen Stils nach italienischem Vorbild in den übrigen Ländern bald aus der Mode kamen, bewahrte sich Italien dennoch seine Stellung auf dem europäischen Theater durch die nahe miteinander verwandten Kunstgattungen des Schäferspiels und der Oper, in welchen der Geist des Barockzeitalters seinen glänzendsten dramatischen Ausdruck fand, und nach den hochgesteigerten Empfindungen des Entzückens, zu denen die klangvollen Verse und Melodien emportrugen, wußte sich das Zeitalter keine bessere Abspannung als die Commedia dell' arte.

Drittes Buch.

Die Renaissance-Tragödie.

Bei der Begründung eines modernen Theaterwesens nach antiker Art, wie sie sich zuerst in Italien vollzog und von da aus im Lauf der Zeit ihre Wirkungen überallhin verbreitete, stand fast immer die Komödie gegenüber der Tragödie im Vordergrund. In der Frühzeit des Humanismus fühlten die Gelehrten sich wiederholt durch die neu ans Licht gezogenen Tragödien Senecas zur Nachahmung angeregt: aber trotzdem, daß die humanistische Bewegung immer mächtiger anwuchs, sind in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts doch fast gar keine neuen Tragödien im Senecaschen Stil zu verzeichnen.[1] Dies ist aber nicht dadurch zu erklären, daß man nun in das Wesen der Senecaschen Tragödien einen richtigeren Einblick gewonnen hätte und etwa durch die Bekanntschaft mit den griechischen Tragikern von der früheren Bewunderung zurückgekommen wäre; denn noch weit auffallender

1) Als vereinzelte Ausnahme ist die Tragödie De captivitate ducis Jacobi von Laudivio zu erwähnen (herausg. v. Braggio in Giornale ligustico 11, 50ff., 111ff.), die mit dem ältesten humanistischen Lesedrama, der Ecerinis des Mussato auch insofern verwandt ist, als sie eine Begebenheit aus der Zeitgeschichte, die verräterische Gefangennehmung und darauffolgende Hinrichtung des Condottiere Jacopo Piccinino durch den König Ferdinand in Neapel vorführt (1465). Doch reicht Laudivio nicht entfernt an Mussato heran. Seine Senare sind zum größten Teil schlecht gebaut. Ein gewisses Interesse hat bloß die Szene, wo der „Satellex", der hier ebenso wie in Senecas Thyestes dem König zur Seite steht, ihn zu rascher Vollziehung der Hinrichtung beredet (vgl. Braggio S. 70); hier sind die politischen Grundsätze der Zeit in einigen sentenziösen Repliken charakteristisch zusammengefaßt, z. B. „Captus potest nocere, mortuus nihil" oder „Recedat aula quisquis esse vult pius". Laudivio lebte zur Zeit des Ereignisses am Hofe des Herzogs Borso in Ferrara. Dort spielt auch der größere Teil der Tragödie; im ersten und zweiten Akt verkünden ein Sacerdos und ein Augur das nahende Unglück des Piccinino, im letzten meldet ein Bote dem entrüsteten Herzog die vollzogene Tatsache.

als bei der Beurteilung Virgils und Homers zeigt sich bei der Beurteilung Senecas und der griechischen Tragiker, daß der Humanismus in dieser Epoche für die Würdigung der griechischen Poesie noch nicht reif war. Die Tragödien Senecas waren nach wie vor hochgeschätzt und in zahlreichen Handschriften und Drucken verbreitet. Der erste Herausgeber, der sich über den Wert dieser Tragödien äußert, Daniel Cajetanus (Venedig, vermutlich 1493) ist sogleich des überschwänglichsten Lobes voll; von den Griechen weiß er bloß zu sagen, daß sie „Sophocle tragoedorum principe non levem apud posteros gloriam consecuti sunt"; außerdem spricht er im Gegensatz zu dem angesehenen und vornehmen Seneca in verächtlichen Worten von Euripides, dem Sohn eines Gemüseweibes, der seine Tragödien in einer scheußlichen finstern Höhle schrieb. Wie großen Wert man darauf legte, daß die Knaben in den Schulen fleißig Senecasche Verse auswendig lernten, wird durch den Bericht des Lilio Gregorio Giraldi (1478—1552) bestätigt.[1]

So hielten sich auch die römischen Humanisten an das rhetorische Buchdrama des Seneca, als sie nach dem glänzenden Erfolg ihrer Komödienaufführungen sich mit einer Tragödie hervorwagten. Doch wählten sie unter den Tragödien Senecas diejenige, die noch am meisten von packender Leidenschaft und echter theatralischer Wirkung enthält, die Phaedra. Die Veranstaltung dieser Aufführung war, wie es scheint, in erster Linie das Verdienst des Pomponianers Sulpicius Verulanus; er fand tatkräftige Unterstützung bei dem Kardinal Raphael Riario, dem Nepoten Sixtus IV., der denn auch infolge der enthusiastischen Anpreisungen der Poeten mehr Lob geerntet hat, als ihm seine zahlreichen dummen Streiche auf dem Gebiete der Politik eingetragen haben würden. Der Kardinal ließ eine schön geschmückte Bühne für eine Aufführung herrichten, über deren Verlauf wir nichts Näheres wissen, die jedoch ohne Zweifel Aufsehen erregte und in der Engelsburg vor dem Papst Innocenz VIII. (1484—1492) wiederholt werden mußte. Der in Senaren gedichtete Prolog des Sulpicius zu dieser zweiten Aufführung hat sich noch erhalten; nach einer feierlichen Ansprache an die versammelten Quiriten und den Divus Innocentius verkündigt er, daß heute eine Tragödie dargestellt werde, die von den Unglücksfällen der Heroen berichte und wünscht den Anwesenden mit offenbarer Beziehung auf eine Anekdote aus

1) Vgl. Gyraldi de poëtarum historia dialogus VIII.

dem Leben des Euripides, daß ihnen niemals etwas der Tragödie Würdiges begegnen möge. „Etwas Neues werdet ihr erblicken, eine ernste, klägliche Begebenheit, ein jeder wird belehrt und gewarnt den Schauplatz verlassen.“ Wie mächtig die Wirkung war, die diese erste Tragödienaufführung der neueren Zeit ausübte, geht auch daraus hervor, daß der Kardinal Riario im Beisein anderer Kardinäle und vor einer größeren Volksmenge die Phaedra noch ein drittes Mal im Hofe seines Palastes aufführen ließ, über dem zum Schutze vor der Sonne ein Zeltdach ausgespannt war. Daß Inghirami in der Rolle der Phaedra einen großen Triumph feierte, wurde bereits erwähnt.[1]

Schon bei Betrachtung der Anfänge des komischen Theaters in Rom mußte es uns auffallen, wie geringfügig die selbständigen Versuche der römischen Humanisten waren, die sich an die ersten Aufführungen antiker Komödien anschlossen; von einer Tragödie, die aus diesem Kreise hervorgegangen wäre, ist überhaupt nichts bekannt. Und auch außerhalb Roms hat sich nur von zwei gleichzeitigen Tragödien die Kunde erhalten. Die eine stammt aus dem Veroneser Humanistenkreis, dessen Interesse für die dramatische Kunst auch durch die merkwürdige Panthea actio bezeugt wird.[2]

---

1) S. o. S. 4; Galetti (Anecd. litt. 277, nach Fossi, Catal. codd. Magliab. 2, 739ff.) berichtet, daß Inghirami bei der (wievielten?) Aufführung „machina quadam fracta et actione interrupta, latinis extemporalibus versibus aures auditorum retinuit, quoadusque machina instaurata comoedia [sic] prosequeretur, ex quo Phaedri vel Phaedrae nomen obtinuit“. — Die obigen Mitteilungen über die drei Aufführungen sind dem Widmungsschreiben des Sulpicius vor der Editio princeps des Vitruvius (s. o. S. 5) entnommen; demnach fand die erste Aufführung „in medio foro“ statt. Daß das Hauptverdienst bei diesen ersten Tragödienaufführungen dem Sulpicius gebühre, hat bereits Pecci im Archivio rom. di stor. patr. 13, 462 vermutet; ebenda Mitteilungen aus dem Prolog, über den ich nach der Handschrift (Vallicelliana F. 20 fol. 344) berichte. Vermutlich wurde der Prolog schon bei der ersten Aufführung vorgetragen und die auf den Papst bezügliche Stelle nachträglich eingeschoben. — Vgl. auch Erasmus III[1], 788E.

2) In diesem Werk (Verona 1484, Wiener Hofbibliothek) wird ein allegorischer Festaufzug geschildert, in dem u. a. Thalia auftritt und die Veroneser auffordert, ihr Amphitheater wieder herzustellen und der Schauspielkunst, wie Thalia meint, seiner eigentlichen Bestimmung wiederzugeben. Sie will dann die Jugend lehren, den Alten gehorsam zu sein und die listigen Sklaven zu meiden. In ähnlicher Weise empfiehlt sich Melopomene den Bewohnern von Verona; Campagnas Tragödie wird am Schluß erwähnt. Eine Handschrift dieser Tragödie erwähnt Maffei (Verona illustrata 2, 106; vgl. Indice dei libri del Sig. G. Saibanti, Verona 1734, S. 193), doch ist sie, wie es scheint, verschollen; ich konnte sie in Verona trotz der liebenswürdigen Beihilfe der Herren Cipolla

In Verona dichtete der Humanist Bernardino Campagna eine Tragödie vom Tode Christi, die er dem Papst Sixtus IV. widmete, der erste Fall einer humanistischen geistlichen Tragödie. Doch ist sie ebensowenig erhalten wie eine andere, die der Trevisaner Tommaso da Prato über denselben Gegenstand verfaßt haben soll.[1]

Dagegen ist ein anderer Versuch dieser Art, der Theandrothanatos von Gianfrancesco Conti, oder wie er sich lateinisch nannte, Quintianus Stoa, in Druck erschienen. Wann diese Tragödie gedichtet wurde, ist zweifelhaft, möglicherweise stammt sie aus der Zeit, ehe Quintianus Stoa nach Frankreich übersiedelte (c. 1504).[2] Sie bildet einen Teil der Christiana opera des Quintianus Stoa (Paris 1514) und ist eine merkwürdige christlich-humanistische Zwitterschöpfung, aber mit voller Beherrschung des poetischen und rhetorischen Schulapparates in klangvollen Senaren gedichtet, die nur an wenigen Stellen, vor allem in den Chorgesängen an den Aktschlüssen mit anderen Versmaßen wechseln. Das Ringen mit dem schwierigen Stoff, der der klassischen Tragödienform durchaus zu widerstreben scheint, wurde schon von den Zeitgenossen gebührend gewürdigt.[3] Inhaltlich steht jedoch der Dichter durchaus auf dem Boden der mittelalterlichen Tradition. Zu Anfang erscheint der Erzengel Michael, im Hinblick auf die folgenden tragischen Ereignisse in Schwarz gekleidet; er stellt sich den Hörern vor und erläutert ihnen nach Art der antiken Tragödienprologe die Vorbedingungen der Handlung; unter anderm erzählt er auch von den unnatürlichen Verbrechen, die nach der abenteuerlichen Legende Judas vor seiner Berufung zum Apostel begangen haben soll. Weiterhin wird in diesem ersten Akt die traditionelle Abschiedsunterredung des Heilands mit seiner Mutter vorgeführt (s. o. 1, 190). Im zweiten Akt bewegt sich die Handlung von einem Ort zum andern. Jesus schickt Petrus und Johannes ab, sie sollen fragen, ob das Abendmahl bereit sei; dann legt

---

und Biadego nicht auffinden. Maffei zitiert nur die erste und die letzte Zeile, korrekt gebaute Senare; es scheint also, daß hier ebenso wie in den meisten Senecaschen Tragödien der Chor nicht das letzte Wort hatte.

1) Vgl. Tiraboschi 6, 1302.

2) Zu seinem Leben vgl. Flamini, Studj S. 215ff. Von den zahlreichen Komödien und Tragödien, deren Quintianus Stoa sich rühmt, ist außer den hier erwähnten nichts erhalten.

3) Vor allem von J. C. Scaliger (Poetik VI); auch Nausea (Primordia sect. 10) rühmt Quintianus Stoa, den er als christlichen Tragiker dem Seneca gegenüberstellt.

der humanistische Dichter dem Heiland eine Rede in den Mund, in der ihm gleich zu Anfang die Worte entschlüpfen: Jam Phoebus alto condidit jubas mare, darauf kommen die Apostel mit ihrer Meldung zurück und alle lassen sich auf der Bühne zum Mahle nieder. Gleich nach dem Abendmahl haben wir uns den Schauplatz in Gethsemane vorzustellen und der Akt schließt mit der Gefangennahme. So zieht sich das Stück weiter hin, bis im letzten Akt Christus am Kreuz hängt, von den Juden verhöhnt.[1] Es erscheint noch ein Engel, der den Tod des Judas erzählt, ferner der reuige Petrus, dessen Verleugnung schon früher erzählt worden war[2], und endlich vor dem Schlußchor Joseph von Arimathia und Nicodemus. Man sieht, dem Verfasser ist bei seiner Arbeit der Bühnenhorizont völlig entschwunden und er hat selber wohl kaum an die Möglichkeit einer Aufführung gedacht. Die Sprache ist verhältnismäßig klar und durchsichtig, in den Schlußworten ad lectorem hält es Quintianus für nötig, sich zu entschuldigen, daß er sich nicht zum Gipfel der tragischen Höhe, d. h. des Senecaschen Bombast emporgeschwungen habe, das sei aber geschehen, damit die Jugend bei der Lektüre nicht zu große Schwierigkeiten finde. Womöglich noch undramatischer ist das folgende Stück der Sammlung, die Theocrisis, die das jüngste Gericht vorführt. Auch hier spricht der Erzengel Michael den orientierenden Prolog und fordert sodann Lucifer auf, die Hölle für die zu erwartende Ernte bereit zu halten, dann folgt die Darstellung der letzten Dinge, wiederum mit Benutzung von allerlei legendarischen Zügen.

Noch viel seltsamer ist der christlich-heidnische Mischmasch in der ungefähr gleichzeitigen Tragödie Protogonos, verfaßt von dem neapolitanischen Humanisten Giano Anisio (Anysius, 1465—1540), eine Darstellung des Sündenfalls und der Erlösung in allegorischer Umhüllung, wie dergleichen auch im Mittelalter vorkommt, ebenso langweilig und dabei viel anspruchsvoller. Zu Anfang erscheint der höllische Geist Pytho und frohlockt über den Sündenfall, der uns dann von dem personifizierten Paradisus noch einmal ausführlich erzählt wird, hierauf erscheinen reuevoll und wehklagend Protogonos (Adam) und Androgyne (Eva), die von Nemesis, Tisis

1) Seductor ecce fixus in ligno nocens
Pendet; tonantem jam suum patrem vocet
Magusque fallax daemonem invocet suum.

2) Abiit tonantis nuncius, flebo diem
Donec resurgat flebilem intrabo specum
Ubi patratum fletus emendet nefas.

und Polyponus gezüchtigt werden. Zum Schluß wird die altbekannte Allegorie des heiligen Bernhard verwertet: Eleos und Dice erörtern vor dem Thron Jupiters das pro und contra der Erlösung in einem Streitgespräch, worauf Jupiter sich bereit erklärt, auf die Erde herabzusteigen und das Erlösungswerk zu vollziehen. Dazwischen ertönen Chöre von Engeln und Nymphen. Als Anisio später (1536) seine Tragödie im Druck erscheinen ließ, versah er sie mit einem Nachwort an einen Kardinal, welchen er bittet, die Tragödie dem Papst Paul vorzulegen. Er verteidigt sich, ähnlich wie dies schon früher Baptista Mantuanus getan hatte, wegen der Einmischung von Vorstellungen der heidnischen Mythologie in den christlichen Gedankenkreis; auch betont er, daß durch den glücklichen Ausgang keine wesentliche Regel der Tragödie verletzt sei. Dabei ist er sehr stolz darauf, solch ein kühnes Wagnis unternommen zu haben und vergleicht sich sogar mit Columbus, dessen persönlicher Bekanntschaft er sich rühmt. Merkwürdig ist auch der Prolog, der in Terenzischer Weise die Tadler und Neider zurückweist; wenn man vom römischen Phaedra-Prolog absieht, ist dies der erste Fall, daß eine solche Ansprache ans Publikum, wie sie bei den Alten nur vor der Komödie gebräuchlich war, sich auch vor der Tragödie findet. In den Senaren und in den lyrischen Chorgesängen ist auch hier nicht sowohl der Bombast als vielmehr die langweilige Korrektheit vorherrschend, das Gerede ist übermäßig ausgedehnt und der Verfasser hat selber eine Anweisung gegeben, wie man sein Werk durch Auslassungen auf den Umfang einer Senecaschen Tragödie zurückführen und dadurch bühnenfähig machen könne, doch hören wir nichts davon, daß jemand diesen Vorschlag befolgt habe.

Bis in das 16. Jahrhundert hinein blieben die zehn Tragödien Senecas für die überwiegende Mehrzahl der literarisch Gebildeten die einzigen Beispiele der tragischen Kunst, die ihnen zugänglich waren. Was die griechischen Tragiker betrifft, so war zwar alles, was sich von ihnen erhalten hat, schon im 15. Jahrhundert in italienischen Bibliotheken handschriftlich vorhanden, aber auch die Kenner des Griechischen mußten hier unüberwindliche Schwierigkeiten finden. Filelfo († 1481) scheint der einzige gewesen zu sein, der sich in das Tragikerstudium wirklich vertiefte. Die Vorbedingungen für eine weitere Verbreitung der Tragiker geschaffen zu haben, ist eines der unsterblichen Verdienste des Aldus Manutius und des humanistischen Kreises, den er in Venedig um sich versammelte. 1502 erschien bei ihm die Editio princeps des

Sophokles und 1504 eine Ausgabe sämtlicher erhaltener Tragödien des Euripides mit Ausnahme der Elektra, beide Ausgaben nur den griechischen Text enthaltend. Trotzdem unternahm Erasmus das kühne Wagnis, zwei Tragödien des Euripides, die Hekuba und die Iphigenie in Aulis ins Lateinische zu übersetzen. Diese Übersetzungen erschienen im Sept. 1506 bei Badius in Paris; Erasmus, der inzwischen über die Alpen gewandert war, unterzog seine Arbeit 1507 in Bologna einer neuen Durchsicht und veröffentlichte sie abermals im Dezember dieses Jahres bei Aldus in Venedig. In der Widmung an den Erzbischof Warham von Canterbury hebt er die Neuheit und Schwierigkeit seines Unternehmens hervor[1], vor allem klagt er über die affektierte Dunkelheit der Chorgesänge[2], doch will er in möglichst engem Anschluß an den Wortlaut des Originals übersetzen. Es entgeht seinem klaren und feinen Blick nicht, daß der tragische Stil, an den man durch Seneca gewöhnt war, hierher nicht passen würde, und er bestrebt sich daher, den Schwulst der lateinischen Tragödie zu vermeiden. Durch diese Übersetzungen wurde für weite Kreise zum ersten Male die Möglichkeit dargeboten, sich einen Begriff von einem griechischen tragischen Kunstwerk zu bilden und der Glanz des Erasmischen Namens trug das Seinige dazu bei, sie

1) Er sagt, vor ihm habe nur „Philelphus primam Hecubae scenam in oratione quadam funebri“ übersetzt „sed ita ut nobis alioqui putidulis vir tantus animi non parum adderet“. Dies bezieht sich auf die Übersetzung von Hekuba 1—58 in Filelfos Oratio 37 an J. A. Marcello, allerdings in sehr ungelenken lateinischen Jamben. In Filelfos Commentationes florentinae (1460) findet sich eine ebensolche Übersetzung der Szene zwischen Jokaste und ihren zwei Söhnen in den Phoenissen. Über diese und andere Tragikerzitate Filelfos, sowie über seine griechischen Studien überhaupt vgl. A. Calderini in den Studi italiani di filologia classica 20, 247ff. Aber auch die Rede zum Preis der Philosophie, die Rudolf Agricola 1476 in Ferrara hielt, enthält ein sechszeiliges Zitat aus der Hekuba in guten lateinischen Senaren (vgl. Rudolphi Agricolae Lucubrationes, Köln 1539, S. 152). — Zur Geschichte und Bibliographie der Erasmischen Übersetzungen vgl. Nolhac, Erasme en Italie, Paris 1888. Die Jahreszahl 1503 auf dem Titel der Aldinischen Euripidesausgabe bezieht sich auf den alten Stil; vgl. Nolhac S. 101. Über die lateinische Übersetzung von Medea, Hippolytus und Alcestis, die 1507 in Bologna von dem Franzosen François Tissard angefertigt wurde und bloß handschriftlich erhalten ist, vgl. Nolhac in den Mélanges Henri Weil (1898) S. 299ff. Diese Übersetzung ist streng wörtlich, nicht metrisch.

2) Choros, nescio quanam affectatione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit magis opus quam interprete. Übrigens vergleicht schon Horaz (Ars poetica 219) die Sprache der griechischen Chorgesänge mit delphischen Orakelsprüchen.

überallhin zu verbreiten. Die zahlreichen Einzelausgaben von Euripides' Hekuba lassen darauf schließen, daß die Lehrer des Griechischen diese Tragödie mit Vorliebe deshalb wählten, weil ihnen die Erasmische Übersetzung ein so bequemes Hilfsmittel darbot; sie gaben dieser Tragödie wohl deshalb vor der Iphigenie in Aulis den Vorzug, weil in der Hekuba die tragische Atrocitas erschütternder hervortrat, die, wie wir sehen werden, neben dem Sentenzenreichtum immer mehr als der Hauptvorzug einer Tragödie betrachtet wurde. Um dieselbe Zeit wie Erasmus hat übrigens auch ein Italiener, Georgius Anselmus Nepos aus Parma, die Hekuba ins Lateinische übertragen und einem Tranquillus Molossus gewidmet, weil dieser von Molossus, dem Sohn des Pyrrhus abstamme.[1]

Indes tritt in Italien auf dem Gebiete der Tragödie wie auf dem der Komödie die lateinische Sprache bald in den Hintergrund. Aus den folgenden Jahrzehnten ist eigentlich nur ein einziger lateinischer Tragiker italienischer Nation zu erwähnen[2], Coriolano Martirano, Bischof von Cosenza in Kalabrien. Er hat sich mit dem griechischen Drama gründlich beschäftigt, hat mehrere

---

1) Georgii Anselmi Nepotis Hecuba, Parma 1506. Daß dieser Übersetzer im Gegensatz zu Erasmus den römischen rhetorischen Stil keineswegs vermied, möge der Anfang beweisen:

Venio, relicta Ditis inferni domo
Avidi profundum Tartari emensus specum
Per senta scrupeo situ et tenebris loca
Seorsum ubi a dis inferi sedes tenent
Cisseidis Polydorus infelix puer.

Erasmus dagegen übersetzt mit treuerem Anschluß an Euripides, wenn auch etwas weitläufiger als dieser:

Adsum profectus e profundis manibus
Noctisque portis, caeca qua silentium
Ab arce porro coelitum sita est domus,
Polydorus Hecuba natus e Cisseide.

2) Cian in der Rivista storica ital. 8, 752 hat darauf hingewiesen, daß der berühmte Lateinpoet Flaminius († 1550) auch eine lateinische Tragödie Priamus dichtete. Nach Liruti (Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, Udine 1780, III, 190ff.) hat Flaminius lange an dieser Tragödie gefeilt und sie endlich nach Bologna geschickt; in einem Begleitbrief an J. B. Pius macht er auf mehrere Stellen, z. B. auf einen Traum der Hekuba und die Wahrsagung der Kassandra besonders aufmerksam. Doch blieb der Priamus ungedruckt und ist verschollen. Über eine in Dresden handschriftlich erhaltene lateinische Tragödie Dido des italienischen Humanisten Pier Angelio Bargeo (1518—96) vgl. Rödiger in den Neuen Jahrbüchern f. d. klass. Altert. 1898, II, 481.

Tragödien, sowie den Plutus und die Wolken des Aristophanes in lateinische Verse übertragen und außerdem in seiner Tragödie Christus einen selbständigen Versuch gewagt. Der gelehrte Kirchenfürst wollte seine dramatischen Arbeiten nicht veröffentlichen, doch benutzte sein Neffe i. J. 1556 eine Abwesenheit des Oheims, um die Übersetzungen zusammen mit dem Christus in den Druck zu geben.[1] Das Experiment, die Passion in den Raum einer klassischen Tragödie einzuschränken, ist jedenfalls hier mit mehr Geschmack durchgeführt, als bei Quintianus Stoa, auch ist die Möglichkeit einer Aufführung nicht ausgeschlossen. Allerdings herrscht auch hier keine Einheit des Ortes, es ist vielmehr von dem Begriff des Ortes abstrahiert und vorausgesetzt, daß der Zuschauer sich überhaupt keine bestimmte Örtlichkeit als Hintergrund der Handlung deutlich vorstellt. Eine lebendigere Bewegung entfaltet sich auf der Bühne nur bei der Verhaftung des Heilands, wo der Populus durch einen Sprecher vertreten ist; ebenso sind wir Zeugen der Verhöre vor Kaiphas und Pilatus. Während des letzteren Verhörs meldet ein Nuntius den Traum der Frau des Pilatus; trotzdem wird auf Verlangen des Populus die Todesstrafe beschlossen, worauf der Chor voll Entsetzen mit einer Senecaschen Phrase den Rector flammiferi Olympi anruft. Die Szene auf Golgatha wird jedoch nicht vorgeführt, sondern von Joseph von Arimathia dem Nikodemus erzählt, mit stark aufgetragener rhetorischer Schilderung der Kreuzigung, des Erdbebens und der Sonnenfinsternis, und daran schließt sich eine Szene, wo der Tradition entsprechend ein Philosophus seine Betrachtungen über die plötzliche Sonnenfinsternis anstellt (s. o. 1, 195). Zum Schluß erscheinen die Leidtragenden mit der Leiche; die Dichter, welche die Passion in den Formen der klassischen Tragödie behandelten, mußten auf die Vorführung der Auferstehung verzichten.

* * *

Die Tragödiendichtung in italienischer Sprache[2] wird durch Übersetzungen der Tragödien Senecas eingeleitet. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war eine solche Übersetzung in Prosa vorhanden, welche der Marques de Santillana, der be-

1) Martirani tragoediae VIII (Medea, Electra, Hippolytus, Bacchae, Phoenissae, Cyclops, Prometheus, Christus. Comoediae III (Plutus, Nubes) etc. Neapoli 1556.

2) Vgl. F. Neri, La tragedia italiana del cinquecento (Florenz 1904), Bertana, La tragedia (s. a., in der Storia dei generi letterari).

rühmte Dichter und Gönner der humanistischen Bewegung († 1458) in einer prachtvoll ausgestatteten Handschrift besaß.[1] Weitere Übersetzungsversuche wurden gegen Ende des Jahrhunderts in Venedig unternommen und zwar in den Kreisen der dortigen Geistlichkeit, deren theatralische Neigungen uns ja schon bekannt sind. Ein Servitenmönch Evangelista Fossa übersetzte den Agamemnon in italienische Reime (Venedig 1497)[2]; diese Arbeit, die mir nicht zu Gesicht kam, wird durch einen Pythio Theologo de Monte Varchi, der im gleichen Jahre eine Übersetzung der Phaedra erscheinen ließ, in dem Widmungsschreiben an einen venezianischen Patrizier sehr abfällig beurteilt. Übrigens hat er gleichfalls in Reimen übersetzt, und zwar wendet er die mannigfaltigsten Formen an; Phaedra eröffnet ihre pathetische Rolle in dem denkbar ungeeignetsten Versmaß, in den hüpfenden Terzine sdrucciole[3], die Amme beginnt mit einem Sonett usw. So wird in die Dichtung Senecas ein naiv ungeschickter Ton hineingebracht, der an Pistojas Panfila oder Notturno Napoletanos Schauerdrama oder andere gleichzeitige Versuche in der bereits besprochenen tragischen Zwittergattung erinnert. Aber auch in dieser Gestalt konnte die Phaedra die dramatische Wirkung nicht ganz einbüßen, die das Original bei der ersten Tragödienaufführung der neueren Zeit in Rom bewährt hatte. Wenn wir von der Aufführung einer Tragedia d' Ippolito e Fedra im Karneval 1509 in Ferrara hören, so handelt es sich höchst wahrscheinlich um diese italienische Übersetzung. Prosperi berichtet der Markgräfin Isabella von Mantua über die erschütternde Wirkung der grausigen Begebenheit und wie der

---

1) Diese Handschrift wird von Amador de los Rios in seiner Ausgabe der Werke des Marques de Santillana (Madrid 1852, S. 639) erwähnt. A. Morel-Fatio, der die Liebenswürdigkeit hatte, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen, vermutet wohl mit Recht, daß die Santillanasche Prachthandschrift mit einer im Catalogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del duque de Osuna, Madrid 1882, Nr. 189 erwähnten identisch ist. (Über diese Handschrift vgl. jetzt noch M. Schiff in der Bibliothèque de l'école des hautes études Fasc. 153, S. 30.) Außerdem sei hier eine Handschrift des 15. Jahrhunderts erwähnt (Bibl. nat. Ms. Ital. 594), welche die Phaedra des Seneca, in Erzählung aufgelöst und in italienische Terzinen übersetzt enthält und über welche mir gleichfalls Morel-Fatio nähere Mitteilungen zugehen ließ.

2) Vgl. Brunet 5, 287f., Dibdin, Bibliotheca Spenceriana 7, 110 (London 1823).

3) O magna Crete chel mar vasto domini
Perchè hai qua tratta mia vita miserrima
Dove ho i nimici i fati, i cieli e gli huomini usw.
Über dieses Versmaß s. o. S. 182.

traurige Eindruck durch die Chorgesänge verstärkt worden sei, die von zehn Personen in weißen Gewändern vorgetragen wurden.[1] Außerdem übersetzte Pythio de Monte Varchi auch den rasenden Herkules.[2] Doch ist nichts von einer Aufführung bekannt; das Repertoire der italienischen Hofbühnen war in dieser Zeit fast ausschließlich aus Lustspielen gebildet und hier hatte Ariost 1508 den Anstoß zu stilgerechten Neuschöpfungen im Anschluß an die Muster des Altertums gegeben.

Der Ruhm, für die Tragödie zuerst etwas Ähnliches versucht zu haben, gebührt dem vornehmen Vicentiner Gelehrten und Kunstfreund Giangiorgio Trissino (1478—1550). Trissino hatte sich bereits in seiner früheren Jugendzeit in lyrischen Dichtungen versucht, ehe er in verhältnismäßig vorgeschrittenen Jahren (1506) seine literarische Bildung durch gründliche Studien vertiefte; er wurde in Mailand ein eifriger Schüler des Griechen Demetrios Chalkondylas. Durch diese Studien entwickelte sich in ihm der Plan einer Reform der Nationalliteratur, der Plan, in italienischer Sprache etwas hervorzubringen, was selbst den neulateinischen Dichtern bis dahin nur in sehr unvollständiger Weise gelungen war, nämlich eine Literatur, die die Hauptgattungen der antiken Poesie in selbständigen Neuschöpfungen, aber doch in möglichst engem Anschluß an Stil und Manier der Vorbilder enthalten sollte. Dieses pedantische Ideal, das später in Frankreich den Dichtern der Plejade und in Deutschland Gottsched vorschwebte, ist vielleicht zuerst von Trissino aufgestellt worden. Mit seinem eigentlichen Lebenswerk, der Italia liberata dai Goti, wollte er den Italienern endlich ein nationales Epos darbieten, denn Ariosts Roland war in seinen Augen ein stilloses und barbarisches Werk; aber schon lange vor Vollendung dieses Epos wollte er in seiner Sofonisba (1515) ein Musterbild von ähnlicher Bedeutung für die tragische Dichtung aufstellen, die, wie er in seinem Aristoteles las, die vornehmste Stelle neben der epischen Dichtung einnahm. Das Literaturideal Trissinos

1) Mitgeteilt von Luzio-Renier im Giornale 33, 54. Die Aufführung eines Hippolito in Mantua 1501 (vgl. d'Ancona 2, 382) könnte sich vielleicht auch auf die oben S. 197 erwähnte Commedia de Hipolito et de Lianora beziehen; andernfalls wäre dies die erste bekannte Aufführung einer antiken Tragödie in einer neueren Sprache. Über einen anderen Beweis des Interesses der Mitglieder des Estensischen Fürstenhauses für Senecas Tragödien vgl. d'Ancona 2, 136.

2) Vgl. u. a. Quadrio 3, 107.

ist in gewissem Sinne ein Gegenstück zu dem Kunstideal, das von den Vertretern des Vitruvianismus aufgestellt, aber freilich mit einer weit genialeren Selbständigkeit und einem weit feineren Stilgefühl verwirklicht wurde, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Trissino seinen Landsmann und jüngeren Zeitgenossen Palladio in seiner antikisierenden Richtung bestärkte und förderte, wofür er dann auch im Vorwort zu Palladios klassischem Werk über die Baukunst als „splendore de' tempi nostri" gefeiert wird.

Dieser erste Versuch, die Tragödie klassischen Stils in eine neuere Literatur einzuführen, hat also einen ähnlichen pedantischen Beigeschmack wie die späteren derartigen Versuche in anderen Ländern, doch hat der gelehrte Zögling des Chalkondylas den Vorzug, daß er die Griechen und nicht Seneca zum Vorbild nahm, ebenso wie er sich in seiner epischen Dichtung an Homer und nicht an Virgil anschloß. Auch zeigt er bei der Wahl des Stoffes eine glückliche Hand; vielleicht wurde er dadurch angeregt, daß die Darstellung des tragischen Schicksals seiner Heldin einen Glanzpunkt in Petrarcas damals zuerst veröffentlichtem Epos Africa bildete; möglicherweise hatte er auch als Freund und begeisterter Verehrer der Isabella d' Este Kenntnis davon, daß schon 1502 Galeotto del Carretto ihr eine Tragödie Sofonisba gewidmet hatte, und wollte diesem unzulänglichen Versuch ein kunstgerechtes Werk entgegenstellen. Sodann zeigt die Wahl des Stoffes, daß er sich zutraute, ohne die krassen und erschütternden Effekte, wie sie bei Seneca vorherrschen, eine reinere und vornehmere tragische Wirkung zu erzielen. Die Begebenheit, wie sie Livius erzählt[1], war auf der Bühne leicht zusammenzufassen: Masinissa im Verein mit den Römern unter Scipio erobert die Stadt Cirta und nimmt den numidischen König Syphax gefangen, doch wird er vom Anblick der schönen Sofonisba, der Gemahlin des Syphax, so ergriffen, daß er beschließt, sich mit ihr zu vermählen und sie dadurch aus der Gefangenschaft zu befreien. Scipio aber verweist ihm nachdrücklich diesen Schritt;

1) Eine eindringende Vergleichung der Erzählung des Livius mit der Tragödie ist in Ciampolinis Aufsatz „La prima tragedia etc." (Biblioteca crit. della lett. ital. XII) enthalten. Ich zitiere die Sofonisba nach dem Abdruck im Teatro italiano antico (Milano 1808 ff.) 1, 59 ff. In neuerer Zeit wurden handschriftliche Bemerkungen zur Sofonisba veröffentlicht (Scelta 205), die angeblich von Tasso herrühren sollen, doch ist dessen Autorschaft sehr fraglich; vgl. Teza in der Rivista critica della lett. ital. 2, 73.

das römische Staatsinteresse verlange, daß Sofonisba gefangen nach Rom geführt werde. Und um die Geliebte vor dieser Demütigung zu bewahren, weiß Masinissa keinen anderen Ausweg, als daß er ihr einen Giftbecher schickt. Trissino hat indes nicht bloß diesen Bericht des Livius benutzt; er entlehnt außerdem auch noch dem Berichte des Appian einen Zug, der das psychologische Interesse der Begebenheit bedeutend erhöht: danach war Masinissa schon früher einmal mit der Karthagerin Sofonisba verlobt, aber die treulosen Karthager hatten die Verlobung rückgängig gemacht und hatten Sofonisba mit dem König Syphax vermählt, um diesen auf die karthagische Seite zu ziehen.[1]

Die Vorgeschichte wird nach Euripideischer Art gleich zu Anfang in weitläufiger, zusammenhängender Erzählung vorgetragen, doch nicht nach der bequemen Manier des Euripides in direkter Ansprache an die Zuschauer, sondern im Laufe eines Gesprächs zwischen Sofonisba und ihrer Vertrauten Erminia. Späterhin ist bei klassizistischen Tragikern diese Art, den orientierenden Prolog zu umgehen, zur stehenden Manier geworden, wenn auch dadurch die Unzuträglichkeit entsteht, daß die Vertrauten sich Dinge weitläufig erzählen lassen, von denen man voraussetzen muß, sie seien ihnen schon längst bekannt; aber Trissino hat wenigstens, was die folgenden nicht immer taten, den Versuch gemacht, diese Unzuträglichkeit abzuschwächen, seine Sofonisba fühlt den Drang, sich durch Reden das Herz zu erleichtern[2] und holt zu diesem Zwecke sehr weit aus, indem sie zunächst die Geschichte Karthagos seit seiner Gründung erzählt. Im weiteren Verlauf der Handlung sind die naturgemäßen Höhepunkte: der Empfang des siegreichen Masinissa durch die Königin, das Gespräch Masinissas mit Scipio und Sofonisbas Tod. Doch erscheint Masinissa sehr matt und temperamentlos, die glühende Sinnlichkeit des Numidiers, die nach Livius die Haupttriebfeder seines Tuns war, ist hier gänzlich verschwunden; er nimmt sich der Sofonisba an, weil eine solche Beschützung der Schwachen ihm als die Pflicht eines tugendhaften Helden erscheint, und während uns Livius in beredten Worten den qualvollen Zwiespalt schildert, der in Masinissa durch die Ermahnungen Scipios entfesselt wird, sagt er bei Trissino bloß:

---

1) Über die Entlehnungen aus Appian vgl. Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique (Turin 1904) S. 60.

2) Nè starò di ridir cosa che sai
Perchè si sfoga, ragionando, il cuore.

„Ich will einen Ausweg ersinnen, der Eurem Willen und meiner Treue Genüge leistet". Dann folgt eine ganz verfehlte Lösung: Masinissa schickt den Giftbecher und nachdem Sofonisba tot ist, kommt er wehklagend herbei und sagt, er habe gehofft, sie werde den Becher nicht sogleich leeren, so daß er noch die Möglichkeit gehabt hätte, sie zur Nachtzeit nach Karthago zu retten. Wie die Behandlung des überlieferten Stoffes, so ist auch der Stil temperamentlos und schwunglos, an manchen Stellen ganz in prosaische Trivialität herabsinkend. Dagegen ist es sehr bemerkenswert und verdient an einigen Beispielen erläutert zu werden, wie sorgfältig Trissino den Stil des Sophokles und Euripides studiert und in seinen charakteristischen Äußerlichkeiten wiedergegeben hat; Aeschylus war damals noch nicht herausgegeben. Fünfmal befindet sich der Chor allein auf der Bühne; seine Gesänge vermitteln die ununterbrochene Weiterführung der Handlung. Auch läßt Trissino, wie dies bei den Alten häufiger geschieht, den Chor am Schluß der zwei ersten Gesänge das Herannahen einer neuen Person verkündigen, ebenso hat er getreulich die Manier nachgeahmt, daß am Schluß einer längeren Rede eines Darstellers der Chor in gesprochener Rede ein paar triviale Bemerkungen, gewöhnlich im Umfang von zwei Zeilen einschiebt. Von der stereotypen Einleitung war schon die Rede, hier läßt Trissino auch die Heldin ein unheilverkündendes Traumgesicht erzählen. Dann fehlt auch nicht auf dem tragischen Höhepunkt der Handlung ein Kommos und gehäufte Schetliasmen nach Euripideischer Manier; von den Botenberichten macht Trissino einen sehr ausgedehnten Gebrauch. Niemals sprechen mehr als drei Personen in einer Szene, doch können wir uns nicht wie bei den Griechen die Tragödie von drei Darstellern aufgeführt denken; es sei denn, daß z. B. Masinissa im Laufe des Stückes eine andere Rolle übernimmt und dann wieder zu seiner eigenen Rolle zurückkehrt. Zu umfänglicheren wörtlichen Entlehnungen bot ihm der gewählte Stoff nur wenig Anhaltspunkte, doch hat in der Szene, wo die sterbende Sofonisba von ihrem Kinde und von ihrer Vertrauten Erminia Abschied nimmt, bereits Riccoboni[1] den getreuen Anschluß an die Sterbeszene der Euripideischen Alkestis erkannt. Im übrigen beschränkt sich Trissino auf die Entlehnung einzelner Sentenzen und Redeblumen.[2]

1) Übers. von Lessing ed. Hempel 11 I, 475.

2) Z. B. S. 114: Ma non è giusto usw. = Oed. Col. 806f.; S. 124: Tu non conosci usw. = Ajax 553f.; ib.: Dio ti faccia etc. = Ajax 550f.

Auch in der Anordnung des Schauplatzes schließt er sich an seine Vorbilder an; er verlegt ihn auf den Platz vor der Königsburg. Die Königin tritt heraus um zu sterben, nachdem sie in ihrem Gemach den Giftbecher geleert hat. In einer Szene freilich scheint es eher, als ob wir uns das Feldlager Scipios als Hintergrund denken müßten, das Bild der Bühne hat dem Dichter schwerlich mit voller Genauigkeit vorgeschwebt. Der Chor bleibt nach seinem ersten Auftreten stets auf der Szene; während der Unterredung Scipios mit Masinissa zieht er sich in einen Winkel zurück, um zu horchen.

Wie überhaupt die Vorzüge dieser Tragödie mehr negativer Art sind, so gilt dies insbesondere von dem Lokalkolorit. Trissino vermeidet einerseits das Auskramen unnützer antiquarischer Gelehrsamkeit, andererseits hält er sich von störenden Anachronismen frei, nur hat man schon frühzeitig Anstoß daran genommen, daß die eilige Trauung Masinissas und Sofonisbas, die von einem Boten geschildert wird, ganz nach christlicher Sitte mit priesterlicher Einsegnung und Ringewechseln vor sich geht.[1] Es zeigt sich schon hier, wie leicht sich in der klassizistisch-rhetorischen Tragödie die Tendenz einstellt, die Handlung von örtlichen und zeitlichen Bedingungen losgelöst in der Luft schweben zu lassen. Sehr charakteristisch für den Geist dieser Tragödie ist auch der Anachronismus, daß die Personen sich mit Signore und Voi anreden, die Anrede Voi gibt auch Erminia der Sofonisba trotz aller rührend zärtlichen schwesterlichen Freundschaft, während die Königin sich ihr gegenüber des herablassenden „tu“ bedient. Also dieselbe Verschiedenheit der Anrede wie zwischen Orest und Pylades bei Racine.

Von großer Bedeutung wurde Trissinos Beispiel in bezug auf die metrische Form. Wir sahen, daß die italienischen Dramatiker bis dahin die mannigfaltigen Formen der Reimpoesie verwendet hatten, aber der volle und reiche Klang des italienischen Reims erwies sich gerade in der dramatischen Poesie als ein Nachteil. Das Zurückgreifen auf die Prosa, wie es manche schon im Lustspiel versucht hatten, war für den klassischen Stil der Tragödie ausgeschlossen, hier empfahlen sich reimlose Verse nach Art der griechischen und römischen Poesie. Die Nachbildung antiker Versmaße in italienischer Sprache, wie sie zuerst Leone

1) Vgl. die oben S. 356 zitierten handschriftlichen Bemerkungen. Die Bezeichnung Catos als „camerlengo“ des Heeres ist kaum hierher zu rechnen.

Battista Alberti versucht hatte, konnte nicht zur Nachahmung reizen. Trissino ergriff einen anderen Ausweg; er wählte den Endecasillabo[1], der die Grundlage der hauptsächlichsten Reimsysteme, des Sonetts, der Terzine und der Oktave bildete, und entkleidete ihn des Reims, wodurch er eine ähnliche Wirkung zu erzielen hoffte, wie mit dem griechischen Trimeter, der nur eine Silbe mehr zählt. So hat Trissino gleich bei seinem ersten Versuch die metrische Form gefunden, die nicht nur bei seinen eigenen Landsleuten, sondern auch in England im Zeitalter Shakespeares und in der klassischen Periode der deutschen Literatur als das geeignetste Ausdrucksmittel des tragischen Stils sich einbürgerte. Den oft gepriesenen Vorzug dieses reimlosen Versmaßes, daß es einen gehobenen und dabei von der ungezwungenen Prosarede nicht zu weit entfernten Ausdruck möglich macht, hat Trissino richtig empfunden, wenn er sich auch darüber in dem Widmungsbrief etwas ungeschickt ausdrückt; er sagt da: die Tragödie will Mitleid erregen, und wer Mitleid erregen will, muß selber Schmerz empfinden, und wer Schmerz empfindet, überlegt sich nicht genau seine Ausdrucksweise. Wenn aber einer in Reimen spricht, so setzt dies Überlegung voraus und dadurch muß die Enstehung des Mitleids verhindert werden. Außerdem bemerkt er, das ungewohnte Versmaß sei besser und edler und dabei auch weniger leicht, als man zunächst glauben möchte. Und es war auch von Trissino nicht zu verlangen, daß er die Schwierigkeiten gleich beim ersten Versuch überwunden hätte. Sie bestehen vor allem darin, daß die italienische Sprache die Abwechslung des männlichen und des weiblichen Versausgangs nicht gestattet; das eintönige „in die Höhe schlagen" der letzten Silbe[2], das dadurch entsteht,

1) Über die unbedeutenden und vereinzelten Versuche in reimlosen Endecasillabi aus früherer Zeit s. o. S. 213; außerdem vgl. Ciampolini S. 8ff. Von seinem Freund Rucellai wird Trissino als der erste gerühmt, der in reimlosen Versen dichtete (ib. S. 15). Übrigens wäre es nicht undenkbar, daß Trissino von den früheren Versuchen der Florentiner wußte, zumal da Nardi und Machiavelli zu dem literarischen Kreis gehörten, der sich in den Rucellaischen Gartenanlagen in Florenz versammelte und den auch Trissino während seines Aufenthalts in Toskana 1513—14 als Gast besuchte.

2) Wie störend Goethe dies bei der Aufführung einer italienischen Übersetzung von Crébillons Electra empfand, darüber vgl. Italienische Reise 7. Okt. 1786; ebenso vgl. das Lob der geschickten Verwendung des Enjambements in Goethes Besprechung von Manzonis Carmagnola. Trissino war wohl der Ansicht, daß durch das Enjambement die Tragödiensprache zu sehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens genähert werde, s. o. S. 269f.

ist bei Trissino noch nicht durch Anwendung des Enjambements ausgeglichen; der Ruhepunkt am Ende der Zeile, der bei den gereimten Endecasillabi hergebracht und naturgemäß war, ist auch in der reimlosen Tragödie beibehalten. Dagegen hat Trissino für die lyrischen Partien Reimverse gewählt, die sich von den Dialogversen wirkungsvoll abheben. Die Kanzonenform der Chöre gibt den Eindruck der griechischen Chorstrophen sehr glücklich wieder und hier stand Trissino eine reich ausgebildete lyrische Dichtersprache zu Gebote, die er mit Geschick handhabt; auch hinsichtlich des Inhalts — z. B. im zweiten Lied Anrufung der Sonne, im vierten Lied Anrufung Amors — berührt er sich mit seinen Vorbildern. Für die kurzen Schlußworte des Chors wählte er die Form der Ballade.

Trissino dichtete die Sofonisba in Rom 1515. Die Widmung an Leo X. zeigt, daß der Dichter sich der Bedeutung seiner Arbeit wohl bewußt war, doch hat er dies als ein vornehmer und geschmackvoller Herr nicht mit aufdringlicher Selbstgefälligkeit betont. Er preist mit den Worten des Aristoteles die Tragödie, die Mitleid und Furcht erregt[1] und meint, er werde dieses Ziel besser erreichen, wenn er sich der italienischen Sprache bediene, denn eines von den sechs Dingen, die nach Aristoteles bei einer Tragödie in Betracht kommen, sei die Vorstellung, und diese könne nur in italienischer Sprache auf das Volk einwirken. Doch sollte Trissino keine Aufführung mehr erleben; auch verbreitete sich die Sofonisba zunächst bloß handschriftlich in einem kleinen Kreise, bis endlich 1524 der erste und bis zu Trissinos Tod (1550) noch vier weitere Drucke erschienen. Auch ist mir nichts davon bekannt, daß die Tragödie nach ihrer Vollendung als ein epochemachendes literarisches Ereignis gefeiert worden wäre. Erst nachdem andere Trissino den Ruhm vorweggenommen hatten, die Tragödie auf der Bühne einzubürgern, wurde sein großes Verdienst lauter und häufiger angepriesen; nun erschienen auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dreizehn weitere Ausgaben und die Vicentiner veranstalteten 1562 die erste, glänzend ausgestattete Aufführung auf einem von Palladio hergerichteten Schauplatz.[2]

1) Compassione e tema; Pazzi, Madius und Robortelli übersetzten φόβος mit terror.

2) Eine Aufzählung der Ausgaben bei Morsolin S. 463 ff.; Nachrichten über die erste Aufführung in der Einleitung zu Morsolins Ausgabe von Anguillaras Prolog (Vicenza 1879, Nozze Bianchini-Franco). Eines der frühesten Urteile

Auch hat Trissinos Versuch in der ersten Zeit nur in sehr beschränktem Maße auf andere Dichter anregend gewirkt. Giovanni Rucellai (1475—1525), aus jener Florentiner Familie, deren hochgepriesene Gartenanlagen den Sammelpunkt des literarischen Florenz bildeten, verweilte 1515 zugleich mit Trissino in Rom am Hofe seines Vetters, des Papstes Leo X. Er hat damals die literarischen Reformpläne seines um drei Jahre jüngeren Freundes in sich aufgenommen und nach dem Muster der Sofonisba eine Tragödie Rosmunda in Endecasillabi sciolti gedichtet, ebenso wie er später dieses Versmaß für sein Lehrgedicht über die Bienen, eine Nachahmung von Virgils Georgica, verwendete. Wie Trissino, so hat auch Rucellai mit glücklichem Griff eine Begebenheit gewählt, die noch vielen späteren Dichtern als ein dankbarer Tragödienstoff erschien, die Geschichte der Gemahlin des Langobardenkönigs Alboin, freilich eine Handlung von weit krasserem und erschütternderem Charakter als in der Sofonisba. Das Wagnis, aus dem Stoffgebiet des klassischen Altertums herauszutreten in die Zeit der Völkerwanderung war ihm vielleicht dadurch nahegelegt, daß diese Zeit den Hintergrund des Epos bildete, mit dem Trissino damals schon beschäftigt war, und Rucellai hat auch eine Anspielung auf Trissinos Heldengedicht einfließen lassen.[1] Aber in der Wahl des Stoffes besteht auch sein ganzes Verdienst; die Ausführung ist vielleicht noch dürftiger als bei Trissino, der auch die Kühnheit des ersten Versuchs vor ihm voraus hat. Die Königstochter, die sich mit dem feindlichen König, der ihren Vater erschlagen hat, vermählen muß, die dann von ihrem Gatten gezwungen wird, aus dem Schädel des eigenen Vaters zu trinken und die endlich blutige Rache nimmt: das alles genügte für die dürftige Erfindungsgabe Rucellais noch nicht, um eine Tragödie von etwa 1150 Versen auszufüllen. Vom Anfang bis in den dritten Akt hinein erstreckt sich eine neu hinzugedichtete Begebenheit: Alboin hat verboten, die Leiche des erschlagenen Königs auf dem Schlachtfelde zu bestatten, trotzdem erweist Rosmunda zur Nachtzeit ihm die letzte Ehre, wird aber ergriffen und vor den König geführt.

---

ist jedenfalls das des Lilio Gregorio Giraldi in seinem Dialogus de poetis nostrorum temporum, gedruckt allerdings erst 1551. Dort heißt es von Trissino, er habe Sophonisbam tragoediam in manibus, cujus quosdam actus nonnunquam recitat. Si vero integra talis erit, licet vernacula ipsa Latinorum non indigna lectione.

1) Vgl. Mazzonis Einleitung zu den Opere di G. Rucellai (Bologna 1887) S. LXII.

Natürlich hat der Verfasser nach der bekannten Manier (s. o. 1, 525f.) seine Heldin in diese Situation gebracht, um Gelegenheit zu Entlehnungen aus der Antigone zu finden; um einen hübschen Ausdruck des alten Siegmund von Birken in seiner Charakteristik solcher Nachahmer zu gebrauchen: er schreibt Stellen aus, so groß, daß man ein Pferd darauf herumtummeln könnte. Der weitere Verlauf der Handlung wird dann sehr summarisch erledigt und die Hauptbegebenheiten: der Trunk aus dem Schädel und die Ermordung Alboins durch Boten erzählt. Der Tyrann selber, der sich mit einer theoretischen Auseinandersetzung über den Nutzen eines grausamen Regiments einführt und gelegentlich auch eine Entlehnung aus dem Zitatenschatz der Erasmischen Adagia nicht verschmäht[1], ist eine ganz verfehlte Figur.

Die dramatische Technik, der Stil und die Versbehandlung sind im wesentlichen wie bei Trissino, wenn auch die einzelnen kleinen Eigentümlichkeiten der antiken tragischen Manier nicht so sorgfältig nachgebildet sind. Der schlagfertige Stichomythiendialog ist dem Rucellai besser gelungen; er verwendet ihn geschmackvollerweise bloß zum Wortgefecht, während Trissino, der Euripideischen Manier folgend, auch die Erzählung in Stichomythie auflöst. Der Dialog ist in keinem so trockenen Ton gehalten; es kann ja bei diesem Stoff nicht fehlen, daß mitunter, vor allem in der Rolle der Rosmunda, sich etwas mehr Feuer und Leben entfaltet. Und wenn Trissino den Endecasillabo als tragisches Versmaß eingeführt hat, so gebührt Rucellai sogleich das Verdienst einer weiteren Neuerung, indem er den einförmigen Gang dieser Verse von Zeit zu Zeit durch Reimpaare unterbrach.[2] Allerdings fand er damit zunächst keine Nachfolge, auch vermochte er durch dieses Kunstmittel noch keine so wirkungsvolle Steigerung des dichterischen Ausdrucks zu erzielen, wie dies später vor allem Shakespeare in seiner jugendlichen Periode gelungen ist. Für die Chöre wählte er wie Trissino die Formen der Kanzone und Ballade, nur den dritten Akt beschließt ein Chor in reimlosen Kurzzeilen ohne strophische Gliederung, nach der Manier der Senecaschen Chorgesänge; auch in der Anwendung dieser bequemeren Form hat er Nachfolger gefunden.

Rucellai sollte ebensowenig wie Trissino eine Aufführung

1) Vgl. Mazzonis Einleitung S. XXV.

2) Auf die Reime in Rucellais Endecasillabi hat zuerst Mazzoni hingewiesen und sie S. XXXI vollständig aufgezählt.

seiner Tragödie erleben[1], sie erschien erst kurz vor seinem Tode 1524, wurde aber dann von den Kritikern mit Achtung behandelt und erlebte bis 1593 fünf Auflagen. Eine zweite Tragödie Rucellais, Oreste, sollte Trissino nach dem Tode seines Freundes herausgeben, doch erschien sie erst 1719 im Druck und konnte also keine nennenswerte Wirkung auf die Zeitgenossen ausüben.[2] Rucellai hat hier sein Original, die Iphigenie bei den Tauriern, um etwa 1000 Verse erweitert und namentlich die Szenen zwischen Orest und Pylades durch die geschmacklose Entfaltung deklamatorischen Edelmutes entstellt; Pylades freut sich schon im voraus bei dem Gedanken, daß seine aufopfernde Freundschaft vielleicht in ferner Zukunft auf dem Theater gefeiert werde.

Ein andrer Florentiner aus vornehmer Familie, Lodovico Martelli, der 1531 im Alter von achtundzwanzig Jahren starb, hat eine Tragödie Tullia hinterlassen, die zwei Jahre nach seinem Tode im Druck erschien. Auch er steht unter dem Einfluß der Trissinoschen Richtung, selbst aus dem Ton seiner polemischen Abhandlung gegen Trissinos grammatische Neuerungen geht hervor, daß er ihn persönlich kannte und schätzte. Der Stoff ist derselbe wie in Sophokles' Elektra, doch hatte Martello den törichten Einfall, die Handlung von dem Mykenischen Königsgeschlecht auf das des römischen Königs Servius Tullius zu übertragen. Servius erscheint der Überlieferung zuwider als ein Mörder und Usurpator wie Ägisth, und die Freveltat seiner Tochter Tullia wird dadurch zu einem berechtigten Racheakt. Doch zeigt Martelli auch auffällige Übereinstimmungen mit der damals noch ungedruckten Elektra des Euripides, wo umgekehrt wie bei Sophokles zuerst Ägisth, dann Klytämnestra ermordet wird und zum Schluß die Dioskuren erscheinen; bei Martelli figuriert Romulus als Deus ex machina. Im übrigen würde es sich nicht verlohnen, alle die Unwahrscheinlichkeiten und Geschmacklosigkeiten aufzuzählen, die sich teils aus dieser Übertragung von selbst ergeben, teils von Martelli obendrein hinzugefügt sind. Dagegen ist der sprachliche Ausdruck glatt und fließend, in manchen leidenschaftlich erregten Szenen sind auch Verse von sieben Silben (Versi rotti) unter die Endecasillabi eingemischt, ein metrischer Kunstgriff, der, wie sich zeigen wird, späterhin noch öfters angewendet wurde und sich

1) Die entgegengesetzte Meinung widerlegt von Mazzoni, Propugnatore N. S. III, Ia, 338.

2) Über Abschriften aus dem 16. Jahrhundert vgl. Mazzoni S. 291ff.

als sehr wirksam erwies. So konnte Varchi im Ercolano sagen, daß die Tullia ein wunderbares Werk sein könnte, wenn ihre Seele so schön wäre wie ihr Körper.[1]

Auch der dritte Tragiker nach Trissino, Alessandro Pazzi, gehört in den Kreis der Florentiner Aristokratie; er war ein Verwandter der medicäischen Päpste, ebenso wie Rucellai, doch ist er auf diesen und auf seinen Freund „Trixinus ille Tragicus" nicht sonderlich gut zu sprechen.[2] Bei seinen Lebzeiten ist er mit seinen Tragödien nicht hervorgetreten; nur eine darunter wurde in jüngster Zeit nach der Handschrift veröffentlicht. Sie wurden indessen schon im 16. Jahrhundert von Kritikern wie Jovius und Varchi besprochen, und außerdem hat Pazzis Sohn Guglielmo aus dem Nachlaß seines Vaters i. J. 1536 ein achtungswertes Zeugnis von dessen kunsttheoretischen Studien veröffentlicht, eine lateinische Übersetzung von Aristoteles' Poetik. Auch in seinen Tragödien tritt mehr der theoretische Grübler als der Dichter hervor. Er bildete sich seine eigenen Ansichten über den besten tragischen Vers, die er 1524 in der Widmung zweier Tragödien an Papst Clemens VII. vortrug. Klarer und eindringlicher als Trissino betont er das Bedürfnis, einen Vers zu finden, der zwischen den bisher üblichen Reimversen und der Prosa in der Mitte stehe. Trissinos Endecasillabi sciolti erwähnt er nicht, sein Vers stimmt in der Silbenzahl mit dem Trimeter überein und da er ohne allen regelmäßig kadenzierten Tonfall ist, so macht er beim Lesen den Eindruck reiner Prosa.[3] Auch hat Pazzi ohne weitere Skrupel eine ganze Anzahl von dreizehnsilbigen Versen mit unterlaufen lassen. Die Chöre sind reimlos und meist in kurzen Zeilen, mehr der Senecaschen als der griechischen Art sich nähernd.

Am interessantesten scheint sein erster Versuch, mit dem er die lange Reihe der Didotragödien eröffnet. Wenn jedoch ein

---

1) Varchi, Ercolano (Padova 1744) S. 393f. Ein ähnliches Urteil Varchis in den Lezioni (Opere vol. I. Milano 1834, S. 293). — Ein Chorgesang wurde von Claudio Tolomei nachträglich eingefügt; vgl. dessen Lettere (Venezia 1589) Bl. 49.

2) Vgl. seinen Brief an Fr. Vettori, abgedr. bei Mazzoni S. LVII.

3) Ein näheres Eingehen auf diesen Vers, der ohne allen Einfluß auf die spätere tragische Dichtung blieb, würde sich nicht verlohnen; hier seien nur als Probe die ersten Zeilen aus der Rolle Didos mitgeteilt:

Alma luce a cui cede l'obscura nocte
Per chè non cacci con le tenebre anchora
L'angoscioso pensier, che mi preme tanto.

oder ein Ausspruch, in dem sie sich über den gewöhnlichen Ton erhebt:

Pace non mi puo dar chi non mi da morte.

Tragiker sich bei Behandlung dieses Stoffes in bezug auf die Zeitdauer nach Aristoteles richten wollte, so war er genötigt, von der tragischen Liebesgeschichte bloß die Katastrophe vorzuführen: Äneas' Entschluß zur Abreise, Didos Klagen, Verwünschungen und Tod. Somit hat auch Pazzis Tragödie bloß den Charakter eines lang hingezogenen fünften Akts. Er suchte diesem Mangel durch Einschiebung selbständiger Erfindungen abzuhelfen. Zu Anfang verwendet er ein beliebtes Motiv der klassischen Tragödie (s. o. S. 31); Didos erster Gemahl Sichaeus kommt als unheilverkündender Geist aus der Unterwelt hervor, dann erscheint Dido und wir erfahren aus ihrem Gespräch mit der Schwester Anna, daß sie den Geisterprolog als Traumgesicht erlebt hat. Außerdem läßt er den Jarbas auftreten, der von seinem Bruder Merkur auf wunderbare Weise nach Karthago gebracht wird und, um Didos Gunst zu gewinnen, den Mörder ihres ersten Gatten in seinem Zelte überfällt und tötet. Im übrigen hat Pazzi die Darstellung Virgils paraphrasiert und verwässert und ebenso wie seine Vorgänger bei der Führung des Dialogs die Äußerlichkeiten der griechischen Technik nachgebildet.

Zugleich mit der Dido widmete Pazzi dem Papst eine Übersetzung der Iphigenie bei den Tauriern, um auf die erschütternde Tragödie eine andere mit fröhlichem Ausgang folgen zu lassen. Er unternahm damit, wie er selbst mit Recht hervorhebt, eine sehr schwierige Arbeit; auch hier hat er sich selbständige Zusätze gestattet. Doch wurde diese Arbeit noch nicht veröffentlicht, ebensowenig wie sein Ödipus, die erste Übersetzung dieses in der folgenden Zeit als Gipfelpunkt der tragischen Kunst gepriesenen Werkes.[1] Neben diesen Tragödien übersetzte er auch das Satyrspiel Kyklops, das er freilich nach der damaligen Auffassung gleichfalls als Tragödie bezeichnet; in dieser heiteren Dichtung zeigt er sich seiner Aufgabe mehr gewachsen, als in der Dido; am besten gelangen ihm die zum Teil in Reimversen wiedergegebenen Chöre der Satyrn.[2]

Auch Luigi Alamanni, ein Florentiner aus dem Rucellaischen Kreise, der uns bereits als Komödiendichter bekannt ist, muß

1) Eine lateinische Übersetzung von Sophokles Elektra, die er im Manuskript an Bembo sandte, fand dieser (Lettere III, 232) nicht sorgfältig genug und einer Umarbeitung bedürftig; ich weiß nicht, ob sich noch eine Handschrift erhalten hat.

2) Pazzis Didone und Ciclope nach der Handschrift herausg. v. Solerti (Scelta 224).

hier erwähnt werden. In mehreren seiner Dichtungen, vor allem in seinem Epos Avarchide hat er sich in der Art Trissinos an die Vorbilder des Altertums sklavisch angeschlossen und keinen dauernden Erfolg errungen. Auch in seiner Tragödie Antigone (gedr. 1533) bemühte er sich, dem Original zu folgen und verzichtete auf selbständige Änderungen und Zusätze. Nur in den Chören bewegt er sich freier; hier hat er mit Recht die klangvolle Canzonenform nach Trissinos Vorgang angewendet; den einförmigen Gang der Endecasillabi unterbricht er öfters durch Enjambements. So entstand zwar keine würdige Nachdichtung des Originals, aber doch dasjenige Werk, das in damaliger Zeit den Eindruck einer antiken Tragödie verhältnismäßig am reinsten im Gewand der italienischen Sprache wiedergab.[1]

* * *

Auf diese erste Periode der italienischen Tragödie die man als die Trissinosche bezeichnen kann, folgt um die Mitte des Jahrhunderts eine zweite, deren Hauptvertreter der ferraresische Gelehrte und Dichter Giraldi Cinthio ist. Wie Ferrara durch die Aufführung von Ariosts Cassaria eine neue Bahn auf dem Gebiete des Lustspiels eröffnet hatte, so erwarb es sich durch die Aufführung von Giraldis Orbecche 1541 den Ruhm, die italienische Tragödie zuerst aus dem Bereich der Literatur auf die Bühne zu verpflanzen; der Verfasser nimmt ausdrücklich das Verdienst für sich in Anspruch, nach jahrhundertelanger Unterbrechung die erste Tragödienaufführung veranstaltet zu haben.[2]

---

1) Als Probe diene der Anfang des ersten Stasimon:

Tra quanti altri animali
Creò natura mai sott' alcun clima
Nessun (se ben s' estima)
Si truova più dell' uomo noioso e rio.
Questo del suo natio
Terren non ben contento ardito varca
Il mar con fragil barca etc.

Gegenüber solchen Verwässerungen des Originals verdient es Anerkennung, daß doch auch an manchen Stellen, vor allem in den Stichomythien, der Ausdruck knapp und glücklich zusammengefaßt ist z. B. V. 522ff.

Kreon: E dopo morte ancor s' odia il nimico.
Antigone: Per ambo amar, non per odiargli nacqui.
Kreon: Andrai dunque ad amarlo nell' inferno.

Über die Auffassung der Rolle des Wächters bei Alamanni s. u.

2) Im Nachwort zu seiner Didone 1543, wo indes die früheren Seneca-Aufführungen nicht berücksichtigt sind. Jedenfalls aber war die Aufführung

Doch war mit dieser Neuerung auch eine Änderung des Kunststils verknüpft.

Giraldi Cinthio war ebensowenig wie Trissino ein dichterisches Genie, aber auch er hat nach dem höchstem Ruhm in den höchsten Gattungen der Poesie, in Epos und Tragödie gestrebt und außerdem das Geheimnis der dichterischen Wirkung beider Gattungen durch theoretische Grübeleien zu ergründen gesucht. Aber auf diesem Gebiet verläßt er den einseitig griechischen Standpunkt der früheren Zeit, und mitunter bricht bei ihm die Erkenntnis durch, daß der Kunststil nicht für alle Zeiten und Völker durch unverbrüchliche Regeln festgesetzt werden kann. Vor allem erwarb er sich als Theoretiker das Verdienst, den romantischen Stil des rasenden Roland als etwas berechtigtes Neues gegenüber dem Stil des homerischen Epos zu verfechten. Durch diese an sich sehr löbliche Beurteilungsweise, die das Recht des Neuen gegenüber dem Alten gelten läßt, wurde jedoch Giraldi auf dem Gebiet der Tragödie zu verhängnisvollen Irrtümern verleitet, indem er den Senecaschen Tragödienstil als eine Vervollkommnung des griechischen betrachtete und selber eine weitere Fortentwicklung in der Senecaschen Richtung anstrebte. Dies tritt gleich in seinem Erstlingswerk deutlich hervor.

Die Heldin der Tragödie, Orbecche, Tochter des persischen Königs Sulmone hat zwei Kinder aus einer heimlichen Verbindung mit dem jungen Armenier Oronte. Doch kommt alles ans Tageslicht, als ihr Vater sie einem fremden König zum Weibe geben will. Der Vater stellt sich zunächst gefaßt und versöhnt, aber nur um Oronte und die beiden Enkelkinder in seine Gewalt zu bekommen und an ihnen die Schmach furchtbar zu rächen. Er läßt sie an einen verborgenen Ort des Palastes bringen und tötet sie dort mit eigenen Händen, dann läßt er den Kopf des Oronte und die Leichen der Kinder in verdeckten Gefäßen zu seiner Tochter bringen, als wäre es ein kostbares Geschenk und weidet sich an ihrem Entsetzen, als sie die Decke aufhebt. Nun erklärt er seinen Rachedurst befriedigt und will mit der Tochter Frieden schließen, aber diese zieht die Messer aus den Leichen der Kleinen und tötet erst ihren Vater, dann sich selber. Giraldi hat hier

---

der Orbecche 1541 die allererste Aufführung einer Originaltragödie in einer neueren Sprache. Eine besondere Freude war es für den Verfasser, daß Luigi Alamanni bei dieser Aufführung zugegen war; vgl. Hauvette, Alamanni S. 120.

eine jener schauerlichen Begebenheiten dramatisiert, die er in seiner Novellensammlung Ecatommiti erzählt hatte; im Druck erschien diese Sammlung allerdings erst 1565. In unserem Fall hat Giraldi die Handlung, wie es scheint mit Benutzung vorhandener Motive, vor allem der Novelle Boccaccios von Tancred und Ghismonda, frei erdichtet, wir begegnen also hier zum erstenmal einer erfundenen und nicht auf historischer oder sagenhafter Überlieferung beruhenden Tragödienstoff und werden noch sehen, wie Giraldi in der Theorie über solche Tragödienstoffe dachte. Die Greuelgeschichte ist auf eine recht ungeschickte Art in die klassische Form hineingezwängt, mit unverkennbarer Anlehnung an Senecas Thyestes und mancherlei sonstigen Reminiszenzen aus der Klassikerlektüre. Zuerst eine Prologszene, Ansprache der Nemesis an die Furien, dann noch eine zweite Prologszene, eine lange Rede des Schattens der Selina, der Mutter Orbecches und Gattin Sulmones, die dieser zugleich mit seinem Sohn ermordet hatte, nachdem ein blutschänderisches Verhältnis der beiden ans Licht gekommen war. Nach einem solchen Prolog muß natürlich der Zuschauer in dieser Familie auf alles gefaßt sein. Im Stück selber bewegt sich die Handlung schleppend vorwärts, in endlosen Gesprächen zwischen den Hauptheldeu und ihren Vertrauten; Orbecche hat die traditionelle Figur der Amme zur Seite, Sulmone hat einen Ratgeber Malecche, der ähnlich wie Seneca in der Tragödie Octavia dem Tyrannen gegenüber die Milde als das beste Herrscherprinzip anempfiehlt; weder die Amme, noch Malecche können es sich versagen, nach den Gesprächen mit ihren Gebietern ihre Gedanken noch einmal in langen Monologen darzulegen. Der Tyrann hat bei all seiner Langweiligkeit etwas marionettenhaft Groteskes, er verrichtet seine grausame Tat mit Hilfe zweier Schergen Alocche und Tamule, die sein Verhalten sehr schön und richtig finden. Übrigens wird die Schreckensszene von einem Boten im üblichen Stil erzählt, wir erfahren da, daß sogar das Standbild Plutos, vor dem die Opfer hingeschlachtet wurden, seine Augen abwandte. Wie es scheint, fand die Ermordung des Tyrannen hinter der Szene statt und sollten von dorther seine letzten Worte ertönen; wir erfahren aber alle Einzelheiten durch den Chor, der von seinem Standort aus die Begebenheit übersieht. Offenbar hat Giraldi dieses Auskunftsmittel aus Euripides' Medea entlehnt; den Selbstmord Orbecches hat er jedoch, wie er im Nachwort erklärt, entgegen den Vorschriften der Ars poetica auf die Bühne zu bringen gewagt. Zu dem schleppenden Gang

der Handlung stimmen auch die Verse, die an den matten und prosaischen Ton Trissinos erinnern; wenn Giraldi als Theoretiker vor allzureichlicher oratorischer Ausschmückung des tragischen Stils warnt, so hat er offenbar aus der Not eine Tugend gemacht. An einzelnen Stellen sind die Endecasillabi mit Versi rotti untermischt und die ungleichen Zeilen durch Reimpaare verbunden. Daß dies Kunstmittel später zu reicherer Ausbildung gelangte, wurde bereits angedeutet, aber bei Giraldi konnte es deshalb keine Wirkung tun, weil er es ohne erkennbare künstlerische Absicht anwendet und nicht für die Höhepunkte der leidenschaftlichen Erregung aufspart. Die Chöre, von Frauen aus Susa vorgetragen, sind auch hier in kunstvoll gereimten Strophen gedichtet. Giraldi hält es für nötig, im Nachwort ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß man diese klugen Betrachtungen im Munde von Frauen nicht für unwahrscheinlich halten dürfe, denn solche klugen Frauen gebe es in der Tat.

Besonderen Wert legt Giraldi auf die Neuerung, daß bei ihm der Chor nicht während der ganzen Tragödie auf der Bühne verbleibt. Er teilt vielmehr die Handlung in fünf Akte ein, zwischen welchen die Bühne leer bleibt und er meint, damit im Gegensatz zu der griechischen Manier der früheren italienischen Tragiker eine römische Einrichtung erneuert zu haben. Die Zwischenakte sollten durch Musik oder Intermedien ausgefüllt werden. Allerdings waren solche Ruhepunkte nötig, denn durch die breite Redseligkeit war die Orbecche auf etwa 3200 Verse angeschwollen, also mehr als das Doppelte der durchschnittlichen Länge einer griechischen Tragödie. Auch hat Giraldi vor die beiden tragischen Geisterprologe noch einen Prolog gestellt, in welchem Dichter und Darsteller in der Art, wie es bei Lustspielaufführungen üblich war, sich den Zuhörern empfehlen, eine Neuerung im tragischen Stil, für die uns schon ein Beispiel bei Anisio begegnet ist und die von nun an in Italien beibehalten wurde. Der Prologsprecher weist darauf hin, daß heute nicht die schlauen Ränke eines Davus oder Syrus vorgeführt würden, sondern greuelvolle Schreckenstaten, und fordert die zarten Frauen auf, den Schauplatz zu verlassen. „Ihr seid hier in Susa und der Poet kann euch nicht so rasch und leicht wieder fortführen. Aber da sehe ich schon die Göttin Nemesis kommen“; mit dieser Lustspielprologswendung empfiehlt er sich. Der Schauplatz ist wie gewöhnlich in der klassischen Tragödie

vor dem Palast, doch erinnern manche Einzelheiten noch an das mittelalterliche System der getrennten Standorte.[1]

Nach der Orbecche hat Giraldi Cinthio noch acht weitere Tragödien gedichtet. Seine dramatische Technik blieb im wesentlichen die gleiche, auch an dichterischer Kraft und an Geschmack hat er nicht zugenommen. Schon zu der Zeit, da er die Orbecche im Druck erscheinen ließ und dem Herzog von Ferrara widmete (1543), hatte er drei weitere Tragödien wenigstens im Entwurf im Pult liegen: Dido, Cleopatra und Altile.

Gleich in der Dido zeigt sich recht deutlich, wie wenig Giraldi tragischer Wirkung fähig ist, wenn er nicht durch nervenerschütternde Greueltaten die Zuhörer überraschen kann. Die Handlung bewegt sich ebenso wie bei Pazzi, dessen Tragödie ihm sicherlich unbekannt war, in engem Anschluß an Virgil, nur daß er den ganzen Inhalt des vierten Buches dramatisiert; also wie dies später auch bei anderen Dramatikern vorkommt, wird hier nicht sowohl die Einheit der Zeit eingehalten, als vielmehr vom Begriff der Zeit abstrahiert und der Zuschauer darüber hinweggetäuscht, wie viel Zeit die Handlung eigentlich erfordern würde. Matt und unbeholfen, in endlos gedehnten Reden schleicht die Handlung dahin; wie gänzlich unzulänglich die Entwicklung der tragischen Liebesgeschichte dargestellt ist, geht schon daraus hervor, daß am Anfang des dritten Akts, als Fama den Fall Didos verkündigt, Äneas und Dido noch in keiner einzigen Szene zusammen aufgetreten sind. Noch mehr als in der Orbecche drängen sich die Monologe in den Vordergrund, namentlich die Monologe, in denen die Vertrauten und Diener ihre moralisierenden Betrachtungen weitläufig vortragen. So hält im dritten Akt ein Familiare di Didone einen Monolog, worin er den Verdacht ausdrückt, die Reisezurüstungen der Trojaner bedeuteten nichts Gutes; Achates belauscht diesen Monolog und sagt, er wolle Äneas melden, daß ihre Absichten durchschaut seien. Dann fährt der Familiare in seinem Monolog fort und verbreitet sich über Medea, Ariadne und andere verlassene Frauen, dann folgt der Monolog eines Trojaners Cloantho und hierauf der Monolog einer Cameriera der Dido. In der Cleopatra, die 1543 aufgeführt wurde und in ähn-

1) Z. B. III, 1, Monolog Malecches; III, 2, Sulmone tritt auf, schickt einen Boten zu Malecche, der auf der anderen Seite des Schauplatzes steht. V, 2, Orbecche und die Amme miteinander redend, während der König auf der anderen Seite steht.

lichem Stil gehalten ist, finden wir sogar im letzten Akt vier Monologe hintereinander.

In der Altile stimmt die Handlung in den wesentlichen Zügen mit der Orbecche überein, nur daß der Jüngling, der mit der Königstochter heimlich verbunden ist, sich noch rechtzeitig als ein Königssohn entpuppt. Dadurch wird ein fröhlicher Ausgang erzielt und es fällt dem Prologsprecher natürlich nicht schwer, mit Beispielen aus dem Altertum zu beweisen, daß dies mit dem Wesen der Tragödie nicht in Widerspruch steht. Auch in seinen folgenden fünf Tragödien, die er zwischen 1543 und 1562 dichtete[1], hat Giraldi regelmäßig solche Begebenheiten dargestellt, die einen tragischen Ausgang vermuten lassen und bis nahe an den Schluß heran die Gefühle des Schreckens und des Mitleids bei den Zuhörern lebendig halten, dann aber doch zur allgemeinen Zufriedenheit sich auflösen, höchstens daß einmal ein Bösewicht die verdiente Todesstrafe erleidet. Im Prolog zur Altile meint Giraldi, man könne solche Dramen als Tragikomödien[2] bezeichnen; später in seinen Discorsi (1554) gebraucht er den Ausdruck „tragedia di lieto fine". Die Stoffe entlehnte er überall aus seiner Novellensammlung, den Ecatommiti, doch hat er öfters die Namen der Personen in solche griechischen Ursprungs umgeändert, die auf ihre Schicksale oder Charaktereigenschaften Bezug haben. Nur zwei von diesen Tragödien haben ein gewisses Interesse, da sie auf Novellen beruhen, die auch von hervorragenden englischen Dichtern der Elisabethanischen Periode dramatisiert wurden; die Arrenopia (die als Mann verkleidete) behandelt dieselbe Geschichte von einer unschuldig verfolgten Frau wie Greenes James IV., die Epitia enthält die Fabel von Shakespeares Maß für Maß. Giraldis Unfähigkeit, den tragischen Kern aus einer Begebenheit herauszuschälen, zeigt sich jedoch im letzten Fall in ganz besonders kläglicher Weise. Er läßt das Stück beginnen, als Epitia sich schon dem teuflischen „Juriste" hingegeben hat, um die Hinrichtung ihres Bruders zu verhindern, doch benutzt im weiteren Verlauf des Stücks Giraldi die Gelegenheit zur Wiederholung des großen Effekts aus der Orbecche, indem Juriste den Befehl gibt,

1) Im Prolog zur Eufimia erkannte bereits Bilancini in seiner Monographie über Giraldi Cinthio (Aquila 1890) die Anspielungen gegen Giraldis undankbaren Schüler Pigna; die Arrenopia wurde, nach dem Prolog zu schließen, kurz vor Giraldis Abschied von Ferrara 1562 aufgeführt, die Antivalomeni 1548.

2) Zu diesem Ausdruck s. o. S. 8, 98, sowie die später zu zitierenden Abhandlungen von Lancaster und von Ristine.

die Leiche des treulos Hingemordeten vor den Augen der entsetzten Schwester zu enthüllen. Aber am Schluß stellt sich heraus, daß der Kerkermeister die geköpfte Leiche eines anderen untergeschoben und den Bruder Epitias am Leben gelassen hatte, während nach der Erzählung in Giraldis Novelle der Bruder wirklich hingerichtet wurde.

Innerhalb des Entwicklungsgangs der italienischen Tragödie hat von allen diesen Stücken nur die Orbecche eine gewisse Bedeutung.[1] Von den übrigen ist nicht bekannt, daß sie Aufführungen außerhalb Ferraras erlebt hätten, auch wurden sie erst längere Zeit nach Giraldis Tod von dessen Sohn 1583 herausgegeben. Die Orbecche dagegen gab der tragischen Dichtung einen neuen Schwung; Giraldi konnte sich rühmen, daß durch die Wirkung seines Beispiels in den Jahren von 1542 bis 1552 mehr Tragödien entstanden als in den dreihundert Jahren vorher.[2]

Die erste Tragödie, die nach der Orbecche zu erwähnen wäre, die Canáce des Paduaner Professors Sperone Speroni, deren Aufführung 1542 geplant war (s. o. S. 312), scheint allerdings von Giraldi unabhängig zu sein, obwohl sie manche ähnliche Züge aufweist. Der hochmütige Pedant, dessen Wirksamkeit als Kritiker und Theoretiker aus Tassos Lebensgeschichte wohl bekannt ist, hat auf seine Tragödie großen Wert gelegt und lange an ihr herumgefeilt. Erst 1546 erschien sie im Druck, aber schon vorher (1543) veröffentlichte ein Anonymus eine sehr scharfe Kritik (Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo); Sperone verteidigte sich in sechs Vorlesungen, die er in der Accademia degli Elevati hielt[3], und entwarf außerdem noch eine unvollendet gebliebene Apologie; dann mischten sich noch mehrere andere in den Streit, der sich lange Jahre hinzog und auch nicht aufhörte, nachdem Speroni 1588 hoch betagt aus dem Leben geschieden war. Es ist dies der erste Fall, daß sich an ein dramatisches Werk eine solche große literarische Polemik anknüpft, doch wird sich noch zeigen, wie wenig die dramatische Kunst dabei gewann.

1) Über die Drucke und Nachdrucke seit 1543 vgl. Bongi S. 344.

2) Vgl. Giraldis Brief an Vettori (Epistolae clarorum virorum ad P. Victorium; Florenz 1758, I, 39) und Bilancini S. 19; über eine Aufführung der Orbecche in Parma vgl. das Nachwort zur Didone 1543.

3) Vgl. Gennari in den Saggi scientifici e letterari dell' Accademia di Padova 1, XXXVI (1786), wo der Meinung entgegengetreten wird, als habe Speroni die Vorträge in der Accademia degli Infiammati gehalten, wo er früher seine Tragödie vorgelesen hatte. — Als Verfasser des Giudizio galt Bartolommeo Cavalcanti.

Speroni behandelt in seiner Canace die Geschichte der Tochter des Windgottes Aeolus, die ihren Bruder Makareus liebt und das Kind, das sie als Frucht dieser Liebe zur Welt bringt, heimlich fortschaffen will. Doch als die Amme es in einem Korb, unter Blumen verborgen, aus dem Hause trägt, tritt Aeolus hinzu, entdeckt das Geheimnis und sendet der Tochter ein Schwert mit der Aufforderung, sie solle sich das Leben nehmen. Sie erfüllt den Befehl und auch Makareus tötet sich selber, worauf Aeolus zu spät seine Strenge bereut. Schon Euripides hatte diese tragische Liebesgeschichte behandelt. Zu Speronis Zeit war sie jedem literarisch Gebildeten durch den elften Heldenbrief Ovids geläufig[1], der, offenbar durch die verloren gegangene Tragödie des Euripides angeregt, uns Canace vorführt, wie sie dem Bruder den letzten Gruß sendet, ehe sie sich zum Selbstmord anschickt. Die Situation ist also ähnlich wie in der Orbecche: ein Vater, der die verbotene Liebe seiner Tochter grausam bestraft. Auch in der Darstellung zeigen sich verwandte Züge. Vor allem darin, daß die zahlreichen Nebenpersonen, wie z. B. der Consigliere des Windgottes, sich in ungebührlicher Weise breit machen. Als Aeolus in die höchste Wut gerät über die Geburt seines Enkels — dieses „diavolo in forma di fanciullo", wie er sich mit einem leichten Anachronismus ausdrückt —, vertritt der Consigliere in der üblichen Weise die Berechtigung der Milde gegenüber der Strenge und hält Aeolus vor, daß sein grimmiger Zorn sich eigentlich für einen Gott nicht schicke. In diesem wunderlichen Gegensatz zwischen dem Gott und seinen menschlichen Ministern und Beamten zeigt sich ganz besonders deutlich, wie berechtigt die tadelnden Bemerkungen des Giudizio über die unwahrscheinliche menschlich-göttliche Doppelstellung des Aeolus sind. Von der Vorführung der beiden Selbstmorde hielt den Dichter das bekannte Verbot des Horaz zurück, er hilft sich mit Botenberichten; aber dasselbe Auskunftsmittel verwendet er auch bei der dramatisch spannenden Situation, wie der Tyrann das Kind im Blumenkorb entdeckt. Der vierte Akt enthält eine Unterredung zwischen Aeolus und seiner Gattin Deiopeia, wie bereits Gaspary bemerkt

1) Dadurch erklärt es sich auch, daß schon vor Speroni ein obskurer Dichter, Giovanni Falugi, eine Tragödie „Canace" dichtete, die er dem Kardinal Hippolyt von Medici († 1535) widmete, die aber bloß handschriftlich erhalten ist; ausführliche Inhaltsangabe und Beurteilung bei Neri S. 16ff. Ein näheres Eingehen auf dies Machwerk würde sich für uns nicht verlohnen. Für die Schilderung des Seelenzustandes der verliebten Canace sind einige Züge von Senecas Phaedra entlehnt.

hat, die einzige Szene, wo Personen miteinander reden, die von der Katastrophe unmittelbar betroffen sind. Deiopeia, die natürlich durch einen unheilverkündenden Traum auf die tragischen Ereignisse vorbereitet ist, verweist auf die Geschwisterehen unter den Göttern. Sie gibt damit unwillkürlich eine Kritik der Dichter, die den Mythus von der Vermählung der Söhne des Aeolus mit seinen Töchtern, der brausenden Winde mit den sanften Lüften zu einem tragischen Familienkonflikt mit teils peinlich quälender, teils abstoßender Vorführung des Übergangs der Geschwisterliebe in die Geschlechtsliebe umgestalteten. Auch Speroni sucht den schauerlichen Eindruck durch einen Geisterprolog zu steigern; er hatte den grotesken Einfall, diesen Prolog von dem Schatten des Kindes sprechen zu lassen, das erst im Laufe des Stückes geboren wird. Ein zweiter Prolog, den er später hinzufügte, sollte offenbar die Vorwürfe der Kritik wegen der unnatürlichen Geschwisterliebe entkräften, denn wenn Speroni in seinen Vorlesungen sich damit rechtfertigte, eine solche Liebe sei nicht unnatürlicher als das Todesurteil, das Brutus über den eignen Sohn aussprach, so mußte er wohl selber fühlen, daß diese Verteidigung nicht ausreichte. Er läßt also in dem zweiten Prolog die Göttin Venus auftreten, die uns verkündigt, sie habe den Kindern des Aeolus diese unselige Leidenschaft eingeflößt als Vergeltung dafür, daß Aeolus einst gegen ihren Sohn Aeneas den großen Seesturm erregte. Speroni hat hier offenbar den Prolog zum Hippolytos des Euripides nachgeahmt, wo gleichfalls Venus auftritt und die Liebe Phaedras zu ihrem Stiefsohn als eine göttliche Strafe darstellt.

Am meisten Anerkennung verdient bei Speroni die Handhabung des tragischen Stils. Während in Giraldis Orbecche der trockene Ton im Gegensatz zu der blutigen Begebenheit einen doppelt dürftigen Eindruck macht, erhebt sich Speroni öfters zu einer leidenschaftlicheren Sprache mit reichem rhetorischem Schmuckwerk. Der Wechsel von siebensilbigen Versi rotti und Endecasillabi, der bei Giraldi nur an einzelnen Stellen vorkommt, zieht sich hier durch die ganze Tragödie; durch die von Zeit zu Zeit eingestreuten Reime wird noch mehr die Wirkung der Versart gehoben, als deren eigentlicher Erfinder Speroni gelten darf[1], die

1) Der Verfasser des Giudizio (Speroni, Opere 4, 114) will auch dies Verdienst des Speroni nicht anerkennen; er sagt, das neue Versmaß sei „un capriccio del Brocardo“ [Antonio]. Das wahre tragische Versmaß habe schon Trissino gefunden; Trissinosche Verse wären freilich für die Canace ebenso geeignet, wie Kleider eines Riesen für einen Pygmäen.

aber freilich erst in den Hirtendichtungen Tassos und Guarinos die ganze Fülle ihres schmiegsamen Wohllauts entfalten sollte.[1] Die Rolle des Chors, der von den Winden gebildet wird, die Macareo als seine Brüder anredet, ist von Speroni nur zum kleinsten Teil ausgeführt worden.

Orbecche und Canace sind in der Geschichte der Tragödie vor allem durch die Wahl des Stoffes von Bedeutung. Durch diese Vorbilder wurden die Dichter darauf hingewiesen, das Tragische in der Häufung blutiger, unnatürlicher Greuel zu suchen. Wenn die dichterische Kraft nicht ausreichte, um auf anderem Wege in der klassischen Form eine tragische Wirkung zu erzielen, so war das ein sehr bequemes Auskunftsmittel, das sich auch die Zuhörer gern gefallen ließen, denn die Erschütterung der Nerven ist doch immer besser als die Langeweile. So ist aus den folgenden Jahrzehnten eine ganze Reihe von Blut- uud Schauertragödien zu verzeichnen. Bald wählten sich die Dichter nach dem Vorbild Speronis Begebenheiten aus der antiken Mythologie, wie z. B Parabosco, der in seiner Progne (gedr. 1548) auch den melodischen Wechsel von längeren und kürzeren Zeilen nach der Art Speronis beibehielt, oder wie der venezianische Literat Lodovico Domenichi, der gleichfalls eine Progne veröffentlichte (1561), in welcher er ein Plagiat an der alten lateinischen Tragödie des Corraro beging, oder sie schöpften aus der Novellenliteratur, wie Girolamo Razzi, der in seiner „Gismonda“ (gedr. 1569) sich an die tragische Novelle Boccaccios mit sklavischer Treue anschloß[2]; manchmal suchten sie auch nach dem Vorbild Giraldis ihre eigne Phantasie anzustrengen, um mit Hilfe der überlieferten Motive neue schauervolle Begebenheiten zusammenzustellen. So wurde in Venedig während des Karnevals 1550 eine Tragödie Cleopatra von Allessandro Spinelli aufgeführt, eine wüste Anhäufung von Inzest und Verwandtenmord, wobei auch das obligate Thyestische Gastmahl nicht fehlt. Der Lucchese Baroncini dichtete eine Tragödie ohne Titel (aufgeführt in Bologna 1542, gedruckt 1546), worin er die verbrecherische Neigung einer Königin zu ihrem Stiefsohn darstellt. In der Calestri des Venezianers Turco

---

1) Bereits in einem Brief vor der Ausgabe von Cesaris Tragödie Scilla (1552) rühmt Ruscelli den Verfasser dieser Tragödie, daß er den Verso intero angewandt habe, wo es auf die tragische Würde, den Verso rotto dagegen, wo es auf die Erregung des Mitleids ankomme.

2) Vgl. Neri in den Memorie della r. Acc. di Torino Ser. II, vol. 51, S. 232 ff.

(1560[1]) ist die Handlung wie in den meisten dieser Tragödien an den Hof eines orientalischen Despoten verlegt; der Stil ist nach der Art des Giraldi matt und dürftig, obgleich mit den gangbaren Kunstmitteln ausgeschmückt.

Am meisten Talent unter diesen Tragödien zeigt die Dalida des Luigi Groto (1541—85), der als der blinde Dichter von Adria viel genannt und besprochen ist, aber doch einen Teil des gebührenden Mitleids einbüßen muß wegen der selbstgefälligen Koketterie, mit der er sein Unglück zur Schau trug. Seine erste Tragödie Dalida ist nach seinen eigenen Andeutungen etwa 1562 verfaßt, aber erst 1572 gedruckt. Hier nimmt der Geist eines ermordeten Königs Moleonte mit den allegorischen Gestalten des Todes und der Eifersucht den ganzen ersten Akt ein, außerdem erscheint die Eifersucht im Laufe des Stücks, um das Herz der Königin durch Zauberkraft zu verführen, und auch der Schatten des Moleonte kann sich das Vergnügen nicht versagen, noch einmal wiederzukommen, um den Bericht des Boten über die greuelvolle Bestrafung seiner Tochter Dalida mit anzuhören. Diese lebt mit dem Mörder Moleontes, dem Usurpator Candaule in einem heimlichen Liebesbund, aus dem zwei Kinder entsprossen sind, ohne daß Candaules rechtmäßige Gemahlin Berenice etwas von der Untreue ihres Gatten ahnt. Endlich aber erfährt sie das Geheimnis durch den Segretario des Königs, der, von heimlicher Liebesglut verzehrt, durch den Verrat die Gegenliebe der Königin zu gewinnen hofft und auch wirklich gewinnt. In diesen Szenen finden wir nun endlich einmal die Entwicklung leidenschaftlicher Seelenzustände mit dramatischer Spannung vorgeführt. Der Sekretär schildert uns in einem Monolog mit stark aufgetragener Rhetorik die Reize seiner Angebeteten und erwägt immer wieder von neuem die Frage, ob er es wagen dürfe, sich ihr zu erklären; sittliche Erwägungen, wie die Pflicht der Treue gegen seinen Herrn, spielen in diesen Seelenkämpfen keine Rolle; nur die Furcht vor ihrem königlichen Stolz vermag eine Zeitlang seine frevelhafte Begierde zu zügeln. Doch als die Königin selber auftritt, ist er entschlossen; die Wut der Königin, nachdem das Geheimnis verraten ist, benutzt er geschickt, um sich als Helfer der Rache anzubieten, und die Königin erklärt sich bereit, ihm unter dieser Bedingung jede Bitte zu gewähren.

---

1) Gedruckt Venedig 1585. Das Entstehungsjahr ergibt sich aus dem vorgedruckten Brief des Paulus Manutius.

Er verlangt, sie solle ihm behilflich sein, die Liebe einer von ihm verehrten Dame zu erlangen, nach mancherlei versteckten Anspielungen sagt er endlich, er wolle ihr das Bild seiner Geliebten zeigen und hält ihr einen Spiegel vors Antlitz.[1] Also eine Szenenreihe mit leidenschaftlichen und dabei epigrammatisch zugespitzten Situationen, wie sie uns später bei den Spaniern oder bei den englischen Manieristen der Beaumont- und Fletcherschen Schule öfters begegnen. Der vierte und fünfte Akt enthalten die greuelvolle Katastrophe; ein Bote erzählt, wie die Königin ihre Nebenbuhlerin und deren Kinder mit raffinierter Grausamkeit hinschlachten ließ, dann sind wir Zeugen eines Thyestischen Gastmahls, wo die Königin dem König das Fleisch der Ermordeten vorsetzt und außerdem die beiden Gatten sich gegenseitig vergiften, und endlich meldet ein Hoffräulein, wie die Königin, nachdem sie die Vergiftung spürte, in einem Wutanfall sich selbst mit einem Messer zerfleischte. Eine groteske Häufung des Blutigen und Schrecklichen, in der auch einzelne Züge der Wollust nicht fehlen; immerhin ist hier die Bestialität temperamentvoller als bei den Pedanten Giraldi und Speroni. Die Wirkung wird freilich durch die redselige Breite abgeschwächt, zu der auch die stereotype Figur des Consigliere ihr Teil beiträgt. So ist die Tragödie auf etwa 4300 Zeilen angeschwollen.

Außerdem wurde mehrmals die Novelle Boccaccios von Tancred und Ghismonda dramatisiert, die grausame Bestrafung der heimlichen Liebe durch einen tyrannischen Vater, die schon Pistoja in seiner Panfila dargestellt hatte (s. o. S. 198) und die offenbar auch dem Giraldi bei seiner Orbecche vorschwebte.[2] Einer dieser Dramatiker, Federigo Asinari († 1576) glaubte die Greuel noch vermehren zu müssen, indem zum Schluß seiner Tragödie der verzweifelte Vater Ghismondas sich mit einer Schere die beiden Augen ausbohrt. Doch hat auch die berühmteste unter allen tragischen Novellen, die von Romeo und Julia schon damals ihren dramatischen Bearbeiter in Luigi Groto gefunden. Der blinde Dichter erwähnt seine „Adriana“ bereits 1572 in der Widmung vor der Dalida, doch wurde sie erst 1578 gedruckt und es werden dann bis 1626 noch zehn weitere Drucke gezählt,

1) Offenbar eine Nachahmung einer Erzählung in Sannazars Arcadia (Prosa VIII), wo der Hirt Carino seiner angebeteten Nymphe das Bild seiner Geliebten im Wasserspiegel zeigt, s. o. S. 341.

2) Meine Kenntnis von den späteren Tancred-Tragödien beruht auf Gaspary 2, 568 und Neri S. 104. Über Razzis Gismonda s. o. S. 376.

soviel mir bekannt, der größte buchhändlerische Erfolg einer italienischen Tragödie in dieser Zeit. Es ist das wohl in erster Linie durch das vom Dichter selbst geschickt gesteigerte Interesse an seiner Persönlichkeit zu erklären.[1] Er hat die Handlung ebenso wie dies Pistoja mit der Novelle von Tancred getan hatte, in das Altertum verlegt, der Schauplatz ist seine Vaterstadt Adria, deren vergangene Herrlichkeit er in dem lokalpatriotischen Prolog feiert. Capulet ist Adrio (Hatrio) der König von Adria, seine Gattin die Königin Orontea, Julia die Prinzessin Adriana, Romeo ist Latino, der Sohn des feindlichen Königs von Latium, der die Stadt Adria belagert, der Klosterbruder ein persischer Magier, der ebenso wie die Amme die Liebenden unterstützt und zwischen Belagerern und Belagerten hin- und hergeht. Graf Paris ist ein Sohn des Königs der Sabiner, eines Bundesfreundes des Adrio, doch erscheint der unerwünschte Bräutigam nicht auf der Bühne. Ebensowenig erscheint der Vetter Tybalt, der zu einem Bruder Adrianas geworden ist, er fällt in einer Schlacht, über die ein Bote im ersten Akt ausführlich berichtet. Latino, der ihn getötet hat, weiß jedoch im zweiten Akt durch eine lange Rede von mehr als dreihundert Versen die Verzeihung seiner geliebten Adriana zu gewinnen, die nach dem letzten Wunsch des sterbenden Bruders eigentlich demjenigen ihre Hand reichen sollte, der ihr den Kopf des mörderischen Feindes bringt. So bewegt sich die Parodie durch die fünf Akte. Den Abschluß durch die Versöhnung der Feinde konnte natürlich ein solcher Dichter nicht brauchen; vielmehr kommt in der letzten Szene ein Bote und meldet dem Chor, Adrianas Mutter sei vor Schmerz gestorben und der König der Latiner habe die Dämme um die Stadt durchstechen lassen, so daß ihr der Untergang durch Überschwemmung bevorstehe. Auch in sprachlicher Hinsicht bezeichnet die Adriana mit ihren geschmacklos gehäuften Metaphern und Wortspielen einen Rückschritt gegenüber der Dalida.[2]

---

1) Groto hat sich auch in der üblichen Weise durch die Widmung an einen vornehmen Gönner — Tiepolo, Prokurator von S. Marco — gegen die hämischen Angriffe der Neider zu schützen gesucht, oder wie er das ausdrückt (Venedig 1593 A 4^{b}), er hat wie ein kluges Krokodil sein Ei so hoch gelegt, daß die Fluten des Nils es nicht erreichen können.

2) Über das Verhältnis der Adriana zur novellistischen Überlieferung und zu Shakespeare vgl. vor allem Chiarini (Nuova Antologia 94, 1 ff.), der mit Recht die von manchen in neuerer Zeit betriebene Verherrlichung des Stücks zurückweist. Über die Übereinstimmungen Grotos mit Shakespeare in der Liebesszene, vor allem die Erwähnung der Nachtigall und des Sonnenaufgangs s. u. Bd. V, S. 33.

Im Zusammenhang mit den novellistischen Tragikern kann man auch den Paduaner Angelo Leonico erwähnen, dessen „Tragedia detto il Soldato“ 1550 im Druck erschien. Hier ist eine Begebenheit dramatisiert, die nach der Versicherung des Verfassers im Widmungsbrief sich in seiner Vaterstadt wirklich zugetragen hatte. Zwei Capitani namens Soldato und Bologna sind Gevattern des Paduaners Aloigi Calza. Soldato, ein Lump und Aufschneider, verfolgt Calzas Weib Daria mit seinen Liebesanträgen und da er zurückgewiesen wird, verleumdet er sie bei ihrem Manne wegen eines angeblichen Liebesverhältnisses mit Capitano Bologna. Seine Lügen finden Glauben, der rachsüchtige Mann tötet seine Frau und ebenso den Bologna, den er mit Helfershelfern überfällt. Die Verleumdung des Soldato bleibt unentdeckt. Sein Schatten erscheint zu Beginn des Stückes und verkündigt, das Verbrechen, das er im Leben begangen habe, solle nun auf der Bühne vorgeführt werden. „Dies ist Padua, hier die Piazza, hier geht es nach Pontemolino“ usw. In bezug auf die metrische Form adoptierte Leonico die Neuerung Speronis, indem er die eintönigen Endecasillabi mit Versi rotti untermengte; letztere haben bei ihm das Übergewicht. Dabei ist aber der Gesprächston durchaus realistisch, namentlich in der Rolle des Zampa, des spitzbübischen Dieners des Soldato, der seinen Herrn zur Liebeswerbung aufmuntert, „Che contenta è ogni donna Pur che la cosa sia tenuta occulta“. Er selbst hat mit der Magd der Daria ein Liebesverhältnis und verabredet mit ihr ein Stelldichein, als sie auf den Markt geht, um Salat zu kaufen. Vollkommen stilgerecht ist dagegen der Chor paduanischer Frauen, der sich am Schluß jedes Aktes in gereimten Strophen vernehmen läßt, und ebenso ist auch der Gang der Handlung im klassischen Stil angeordnet: beide Opfer erzählen ihre unheilverkündenden Träume, die Ermordungen finden hinter der Szene statt, den Tod der Frau erzählt ihre Amme, doch hat der Verfasser ungeschickterweise auch die Liebeswerbungen des Soldato hinter die Szene verlegt. In der Wahl des Stoffs zeigt Leonico eine gewisse Verwandtschaft mit dem merkwürdigen tragischen Dialog seines Landsmanns Ruzzante, aber nichts verrät, daß er sich bewußt war, eine neue, von der gangbaren klassischen Manier abweichende Bahn eingeschlagen zu haben. Wie die romantischen Novellendramen, so blieb auch dieser Versuch eines realistisch-bürgerlichen Dramas in der klassischen Form stecken, ohne daß sich daraus etwas selbständiges Neues entwickelt hätte.

Um dieselbe Zeit, als die neue Abart der Tragödie nach dem Vorbild Giraldi Cinthios aufkam, können wir auch eine regere dichterische Tätigkeit auf dem Gebiet des reineren klassischen Stils verfolgen. Die griechischen Tragödien, deren Studium im Zeitalter Trissinos und Rucellais auf einen kleinen Kreis von gelehrten Männern beschränkt blieb, waren jetzt leichter zugänglich. Dank dem Fortschritt der Wissenschaft lagen jetzt Erläuterungen und lateinische Übersetzungen in größerer Anzahl vor. Mit Hilfe dieser Übersetzungen wurde nun eine ganze Reihe von griechischen Tragödien in italienischer Sprache bearbeitet. Am rührigsten erwies sich auf diesem Gebiet der fingerfertige venezianische Literat Lodovico Dolce[1], der in den Jahren 1543—1551 Bearbeitungen von Euripides Hekuba, Phoenissen (Giocasta), Medea und Iphigenie in Aulis erscheinen ließ. Mitunter erlaubt er sich Abweichungen von den Originalen. Auch hat er nach dem Vorgang Giraldis Ansprachen an die Zuhörer vorangestellt. Im Prolog zur Giocasta fordert er sie auf, sich für einige Zeit im Geist nach Theben zu versetzen, dabei aber sich glücklich zu preisen, daß sie in dem herrlichen Venedig wohnen, wo keine solchen Scheuslichkeiten wie in Theben möglich seien. Im Prolog zur Iphigenia stellt sich die allegorische Gestalt der Tragödie den Zuschauern vor; sie erzählt, wie sie aus Griechenland gekommen sei und rühmt den ersten italienischen Tragiker Trissino. In ähnlicher Weise hat Dolce auch Tragödien Senecas übertragen. In der Vorrede zu den Trojanerinnen bemerkt er, er habe bloß den Gang der Handlung (l'invenzione) und was sonst seinem debole ingegno an der Tragödie das Beste schien, aus Seneca entlehnt; den Prolog spricht hier der Schatten des Paris, der das Mitgefühl der Donne leggiadre und der Signori pietosi anruft.

Noch fehlte aber eine italienische Bearbeitung des Oedipus Rex, der mit der allgemeiner werdenden Kenntnis des griechischen Dramas immer entschiedener als das höchste Meisterwerk der tragischen Kunst der Griechen anerkannt wurde. Dies erklärt sich nicht nur daraus, daß man das Lob des Aristoteles gläubig hinnahm, sondern auch weil hier die erschütternden Greueltaten dem Zeitgeschmack entgegenkamen. So hat Giraldi in seinen Discorsi (1554) den Oedipus Rex für die beste Tragödie erklärt, wenn er

1) Über ihn vgl. Bongis Annali passim und Cicogna, der S. 94 darauf hinweist, daß Ruscelli in seinem Discorso contro Lodovico Dolce (1553) ihm die Abhängigkeit von den lateinischen Übersetzungen zum Vorwurf machte.

auch früher im Nachwort zur Dido (1543) meinte, Sophokles habe hier einen so bequemen Stoff vorgefunden, daß er ihn nur mit angemessenen Worten habe auszuzieren brauchen. Auch Dolce hat in der Widmung vor seinen Trojanerinnen erklärt, daß wie diese Tragödie die beste des Seneca, so der Oedipus Rex die beste des Sophokles sei. Die Fassung, in welcher der Oedipus in den oberitalienischen Städten aufgeführt wurde, stammt von Giovanni Andrea dell' Anguillara, jenem wunderlichen armen Teufel, dessen römische Theaterabenteuer uns schon bekannt sind. Anguillara verfaßte seinen Edipo vermutlich, als er in Venedig als Literat sein Brot suchte und ließ ihn zuerst 1556 in Padua aufführen. Er hat noch viel freier und dabei viel ungeschickter als Dolce mit seiner Vorlage geschaltet. Seine Endecasillabi lesen sich wie die matteste Prosa; ganz unerträglich langweilig und dürftig sind die Zusatzszenen, vor allem die in den letzten Akten, wo wir zuerst durch weitläufige Botenberichte erfahren, wie Eteokles und Polyneikes sich entzweit haben und dann Zeugen sind, wie sie sich mit allerlei Kautelen und Förmlichkeiten wieder versöhnen. Dann erst erscheint eine Prinzessin von Andros und berichtet den Tod der Jokaste, eine geschmacklose Schauergeschichte von Anguillaras eigener Erfindung, wie die Königin sich mit einem Schwert durchbohrt, das Ismene und die Prinzessin ihr vergeblich zu entreißen suchen.[1]

Neben solchen Bearbeitungen sind jedoch auch einige selbständige Tragödiendichtungen aus dem Gebiet des klassischen Altertums zu verzeichnen. Eine der berühmtesten darunter ist die Orazia, die Pietro Aretino in seinem vierundfünfzigsten Lebensjahre (1546) als sein tragisches Erstlingswerk erscheinen ließ; der freche Spötter konnte offenbar der Versuchung nicht widerstehen, auch in dieser Literaturgattung, in der eben damals ein regeres Leben sich zu offenbaren begann, sein Glück zu versuchen; warum sollte ihm auch diese Abschweifung nicht ebenso gut gelingen, wie die Psalmen oder das Leben der Jungfrau Maria. Er hat ebenso wie Trissino einen dankbaren Stoff aus Livius gewählt und

1) Unter den italienischen Bearbeitungen griechischer Tragödien, die sich handschriftlich erhalten haben, sei hier nur noch der Hippolyt von Giovanni da Fulgano (Magliab. VII, 929) erwähnt. Voran steht eine Widmung an eine Signora, Fulgano gibt hier unter allerlei Witzeleien zu verstehen, daß er selber es nicht dem Hippolyt nachmachen würde, wenn eine Versuchung an ihn herantreten sollte. Eine Übersetzung des Christus patiens von demselben erwähnt Argelati 2, 237. Über die Euripidesstudien Bandellos, der auch mit Lucrezia Gonzaga Euripides las, s. u. Buch V.

hat auch mit ausdrücklichem Hinweis auf das Vorbild des älteren Dramatikers seine Tragödie als Darstellung einer römischen Heldentat dem Papst (Paul III) gewidmet, auch im Prolog, den die Fama spricht, wird dieser „irdische Jupiter" nebst andern vornehmen Gönnern Aretinos gepriesen. Der erbitterte Feind des Pedantismus wagt sich hier auf ein Gebiet, das vorher fast ausschließlich von Pedanten gepflegt worden war und dem sie auch, wie wir sahen, etwas von dem Gepräge ihres Geistes aufgedrückt hatten. Aretino wollte offenbar zeigen, daß er auch ohne den Ballast des Wissens, den er verachtete, ein tragisches Kunstwerk zustande bringen könne; im Prolog ruft Fama den Hörern entgegen, hier werde sich zeigen, ob die Zöglinge der Natur oder die Zöglinge der Kunst mehr Lob verdienten. Doch nahm er sich offenbar zusammen und ließ sich nicht mit so bequemer Fahrlässigkeit gehen, wie in seinen Lustspielen.

Aretino hat den tragischen Inhalt der Begebenheit insofern mit richtigerem Blick als Corneille erfaßt, als er die Schwester der Horazier als eigentliche Hauptperson in den Mittelpunkt stellt. Im übrigen schließt die Handlung sich eng an Livius an, sie beginnt damit, daß der Priester Valerio dem alten Orazio von dem feierlichen Vertrag erzählt, der eben unmittelbar vor Beginn des Kampfes abgeschlossen wurde. Dann erscheint Celia, die Tochter des alten Orazio[1], mit ihrer Amme; während sie draußen kämpfen, tobt in ihrem Herzen ein noch furchtbarerer Kampf, natürlich erzählt sie den unvermeidlichen Unglückstraum, schlägt aber doch auch originellere Töne an. „Wäre ich doch als ein Mann zur Welt gekommen oder wäre ich doch so häßlich, daß Curiazio nicht um mich geworben hätte." Im zweiten Akt kommt Nachricht von dem Kampfplatz, die der Alte mutig gefaßt erwartet: „non mancherò d'esser quell' uom ch'io debbo". Nach Ausrichtung der Botschaft verzweifelte Klagen der Tochter, bei der hier die Sinnlichkeit des Weibes viel stärker hervortritt als bei Corneille. Der Vater tröstet und ermahnt sie: „Es wird sich schon für dich ein anderer Bräutigam finden, du solltest doch auch deinen Brüdern Tränen widmen, sie sind ja „teco d'un seme, in un solo orto nati." Im dritten Akt hat Aretino mit Recht die ergreifende Situation aus der Erzählung des Livius sich nicht entgehen lassen, wie Celia das blutbefleckte Gewand erblickt, das sie ihrem Bräu-

1) Der Titel der Tragödie bezieht sich also nicht auf die weibliche Hauptperson, sondern dem sonstigen Gebrauch der Titelgebung zuwider auf das ganze Geschlecht der Horazier; vgl. Neri S. 81 und die dort zitierte Literatur.

tigam gestickt hatte, dann folgt der Streit mit ihrem Bruder, der sie an ihren blonden Zöpfen von der Szene wegschleift und ermordet. Die beiden letzten Akte sind langweilig und schleppend. Sie werden durch die Gerichtsverhandlung gegen Orazio ausgefüllt; die Entscheidung erfolgt durch einen Deus ex machina oder vielmehr durch eine von oben ertönende Stimme. Wie der Inhalt, so auch der Stil; Trivialitäten und Gemeinplätze wechseln mit einem edeln und energischen Aufschwung der Sprache, wie er sich in den italienischen Tragödien dieser Zeit selten findet, auch ist die Darstellung mehr zusammengedrängt als gewöhnlich (c. 2100 Zeilen). Und während bei manchen Zeitgenossen der tragische Stil schon die Neigung zeigt, in jener konventionellen Manier zu erstarren, die später immer mehr zur Herrschaft gelangte, hat sich Aretino eine größere Freiheit der Bewegung gewahrt und so konnte er manche wirksame Züge aus der Erzählung herübernehmen, die bei Corneille fehlen. Nichtsdestoweniger ist die dramatische Vorführung der Handlung zum Teil sehr ungeschickt; man hat den Eindruck, daß dem Dichter nicht immer ein deutliches Theaterbild vorschwebte. Schon wiederholt wurde es als ein shakespearescher Zug gepriesen, daß Aretino die Gesamtheit des Volkes als mithandelnd auf die Bühne führte, aber mit Unrecht, denn das Volk ist bei den großen öffentlichen Gerichtsszenen nur durch einen farblosen Sprecher vertreten. Eher könnte man es als einen selbständigen, wenn auch schwachen Versuch der Schilderung der Volksstimmung betrachten, wenn vor der Pforte des Tempels, wo die Spolien der erschlagenen Curiatier aufgehängt sind, zwei Vorübergehende ihre Betrachtungen über die Heldentat des Orazio anstellen. Der Chor, der anderwärts die Stimme des Volkes vertritt, besteht hier aus den allegorischen Gestalten der Tugenden, die sich nur an den Aktschlüssen mit ihren Gesängen vernehmen lassen.

Auch Aretinos Freund Dolce hat neben den Bearbeitungen antiker Tragödien sich in selbständigen Dichtungen versucht. Seine Dido (1547), die dritte nach Pazzi und Giraldi, beschränkt sich, wie dies schon bei Pazzi der Fall war, auf die Vorführung der Katastrophe; die große Szene zwischen Aeneas und Dido ist in engem Anschluß an Virgil gedichtet. Originell ist auch hier der Prolog: Cupido erscheint in der Gestalt des Ascanius und rühmt sich seiner unwiderstehlichen und unheilbringenden Gewalt. Den größten Erfolg hatte aber Dolce mit seiner zweiten Tragödie Marianna (zuerst gedruckt 1565), wo er nach dem Vorgang Tris-

sinos die tragische Handlung aus einem Geschichtsschreiber entlehnt. Es ist die von Josephus erzählte Begebenheit, wie der eifersüchtige Tyrann Herodes, als er sein Land für einige Zeit verlassen muß, seine schöne Gattin Mariamne der Obhut des Soëmus anvertraut und diesem den geheimen Befehl erteilt, im Falle, daß er nicht zurückkehren werde, Mariamne zu töten. Als er nun aber wiederkommt, entdeckt er, daß Soëmus der Königin das Geheimnis doch verraten hat. Er schöpft daraus den Verdacht eines ehebrecherischen Einverständnisses und wird darin noch bestärkt durch seine Schwester Salome, eine Feindin Mariamnes. Salome weiß den Mundschenken zu der falschen Aussage zu bereden, Mariamne habe ihn durch Bestechung dazu veranlassen wollen, Herodes zu vergiften. Dieser läßt nun Soëmus töten und Mariamne von gefügigen Richtern zum Tode verurteilen. Nach der Hinrichtung erwacht aber von neuem die Liebe des Herodes und er wird von Reuegedanken gepeinigt.

Bei Dramatisierung dieser Begebenheit hat sich Dolce durchaus an die überlieferten Kunstmittel gehalten. Zuerst ein Geistervorspiel, in welchem Pluto und die Eifersucht auftreten; Pluto will sich um so mehr bemühen, den Tyrannen für sein höllisches Reich zu gewinnen, da ihm durch das baldige Erscheinen des Welterlösers ein schwerer Verlust bevorstehe. Dann erscheint die Königin, wie üblich in Begleitung einer Amme, und erzählt ihr einen Traum; der eifersüchtige Herodes ist von der stehenden Figur des Consigliere begleitet, der auch in diesem Fall mit seiner sentenziösen Weisheit keinen Erfolg hat, selbst dann nicht, als er bemerkt, es sei undenkbar, daß die Königin den ruppigen Soëmus lieber haben könne als den kräftigen und blühenden Herodes. Herodes läßt trotzdem den Soëmus hinrichten und überreicht der Königin, ähnlich wie Giraldis Sulmone, in einem silbernen Becken den Kopf und die abgehackten Hände. „Dies sind die Hände, die sich um Deinen Hals geschlungen haben“ usw. und Marianna erklärt ihm: „Ich freue mich auf den Tod, um nur von Dir Scheusal befreit zu sein.“ Doch ereignet sich kein Mord auf der Bühne, wie Dolce im Prolog an die Zuschauer ausdrücklich hervorhebt; die Hinrichtung Mariannas wird im fünften Akt von einem Boten erzählt. Und überdies mußten bei einer Tragödie, die die Schicksale der Gattin eines Tyrannen darstellt, auch einige Anklänge an Senecas Octavia naheliegen.[1]

1) Einige solche Anklänge wurden bemerkt in dem Aufsatz von Landau über die Mariamne-Tragödien in der Ztschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 8, 183f.

Bei alledem ist jedoch Dolce hier nicht ohne selbständiges Verdienst. In dem Prolog an die Zuschauer erklärt die allegorische Gestalt der Tragödie, die mit Krone, Zepter und entblößtem Schwert auftritt, der Dichter habe keines ausgeschmückten Stils bedurft, denn der Gegenstand werde schon durch sich selber die Herzen der Zuschauer rühren. Diesen Vorzug des gewählten Stoffs wußte Dolce vor allem in der Szene zur Geltung zu bringen, wo Herodes seine Gattin der Untreue beschuldigt und sie dem Mundschenken gegenüberstellt, der seine Anklage nicht aufrecht zu halten vermag. Außerdem hat Dolce die Hinrichtung von Mariannas Söhnen, die in Wirklichkeit erst später stattfand, mit in die Handlung verflochten; die beiden Jünglinge verteidigen die Mutter gegenüber dem Vater und erklären mit ritterlich-romantischer Begeisterung, sie wollten die Unschuld der gekränkten Frau mit den Waffen in der Hand verfechten. Auch wird Dolces sprachlicher Ausdruck durch den dankbaren Stoff gehoben, obgleich er manchmal in die Euripideische Manier verfällt, sich in Augenblicken des höchsten Affekts in breiten Moralisationen zu ergehen. Vor allem aber sind die Chöre wohlklingend und schwungvoll; Dolce folgt auch hier dem Vorbild des Euripides, indem er den Preis der Vaterstadt in den Gesang einflicht: er verkündet, daß die Gerechtigkeit, die Herodes mit Füßen tritt, in späteren Zeiten in einer Stadt am adriatischen Meer glänzend auferstehen werde. Die Klagen des Herodes am Schluß sind vielleicht für diesen Charakter zu schön und in einem zu elegischen Ton gehalten.

Es verdient Erwähnung, daß von allen diesen klassizistischen Tragikern kein einziger sich an einen Stoff aus der heiligen Schrift oder aus der Legende gewagt hat.[1] Aretino erwähnt zwar in dem

1) Auf einige geistliche Dramen aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, die sich in der Mitte zwischen dem klassischen Stil und dem Rappresentazionenstil halten, sei hier kurz hingewiesen. Daß im Text für die Aufführungen im Kolosseum sich antike Elemente befinden, wurde schon bemerkt; s. o. 1, 341. 1511 erschien in Florenz Segnis „Tragiedia di Eustachio Romano nuovamente composta“ in gereimten Versen, in Akte eingeteilt, am Schluß jedes Aktes ein Chor in Terzinen. In ähnlichem Stil scheint die fünfaktige „Tragedia noua, intitolata Sosanna“ von Tiburzio Sacco gehalten (Widmung von 1524), über die Cian in dem oben S. 207 zitierten Aufsatz berichtet. Der Verfasser bezeichnet die Aufführung solcher Tragödien als eine ehrbare Erholung für Klostergeistliche in der Karnevalszeit. Hierher gehört auch die Tragödie Aman (Siena 1526, Bibl. Landau), verf. von einem Florentiner Geistlichen, der sich nicht nennen will, fünfaktig, in Terzinen und Oktaven, mit Chören an den Aktschlüssen. Im Prolog wird erklärt, wer in den auf dem

Brief, mit dem er die Sendung seiner Komödie Talanta an A. Piccolomini begleitet, er sei jetzt mit einer Tragedia di Cristo beschäftigt, in der er zeigen wolle, was er vermöge, doch hat er diesen Plan nicht durchgeführt und es ist das schwerlich ein großer Verlust. Auch in den Werken Giannottis ist neben den Lustspielen der Prosaentwurf einer Tragödie enthalten, deren Autorschaft jedoch nicht ganz sicher ist.[1] Die Tragödie bewegt sich streng in den klassischen Formen. Sie spielt vor dem Praetorium des Pilatus, der Chor besteht aus Juden, die heimlich an Christus glauben, die Kreuzigung wird von dem Centurio als Boten ausführlich erzählt. Der Chor preist die Lehre, die gegenüber dem weltlichen Stolz die Armut und die Menschenliebe empfiehlt — „hier ließe sich auch ein Ausfall gegen die Prälaten anbringen" —, der Schlußgesang, nachdem die Grabeswache bestellt ist, dreht sich um den Gedanken, daß die Principi und Rettori öfters gezwungen werden, einem Unschuldigen gegen ihren Willen das Leben zu nehmen, worin der Herausgeber eine Anspielung auf Savonarola erblickt. Bemerkenswert ist das römische Kolorit in der Rolle des Pilatus; er erinnert einmal daran, daß ja auch bei den Römern manche große Männer für Söhne von Göttern gehalten wurden. Doch sind das vereinzelte Spuren; eine reichere Entwicklung der geistlichen Tragödie beginnt, wie sich noch zeigen wird, erst gegen Ende des Jahrhunderts.

* * *

Die italienische Tragödie hat sich nicht nur später entwickelt als die Komödie, sie hat sich auch weit weniger über das ganze Land verbreitet. Die vereinzelten Versuche aus der Zeit von 1515—41, die zunächst auf die Lektüre beschränkt blieben, sind sämtlich in Florenz und Rom entstanden; in den folgenden Jahrzehnten beschränkt sich die literarische Produktion im wesentlichen auf Oberitalien, vor allem Ferrara, Venedig und die Städte des venezianischen Gebiets, wie Padua, Vicenza und Adria. Hier entwickelte sich die tragische Dichtkunst zugleich mit der Inszenierungs- und Darstellungskunst, die in diesem Winkel Italiens

---

Schauplatz sichtbaren Häusern wohnt. Am Schluß wird die Leiche Amans sichtbar, der Verfasser rechtfertigt sich deshalb im Vorwort unter Berufung auf Tragödien des Altertums. — Eine Passionstragödie von Domenico Lega (Napoli 1549) kenne ich bloß aus der Erwähnung bei d'Ancona 2, 188; über eine Übersetzung des Christus patiens s. o. S. 382.

1) Selva di una tragedia sopra la passione di Cristo (2, 371ff.).

ihren Hauptsitz hatte, und deren hilfreiche Unterstützung gerade für die damalige tragische Dichtkunst besonders wünschenswert sein mußte. Und zwar müssen die darstellenden Künstler, deren eigentliches Gebiet bis dahin das Komische war, sich mit bewunderungswürdiger Vielgestaltigkeit in die neuen Aufgaben gefunden haben. Montefalco in Ferrara, der als Komiker in Ariostischen Lustspielrollen gerühmt wird, hat auch den schauerlichen Botenbericht in der Orbecche zur höchsten Zufriedenheit Giraldis vorgetragen; Ruzzante und seine lustigen Gesellen wurden dazu ausersehen, die Greueltragödie Canace bei der ersten Aufführung in Padua zu spielen. Ebenso hat in Venedig der hochgepriesene Komiker Pietro Armani zuerst die Dido von Dolce auf die Bühne gebracht; derselbe Dolce, in der Widmung seiner Marianna, dankt dem Schauspieler Burchiella (Molino) für seine Bemühungen bei Aufführung dieser Tragödie und rühmt zu gleicher Zeit Burchiellas Virtuosität in der burlesken Nachahmung der Griechen und Bergamasken.[1] Oftmals ging jedoch die Anregung zur Bühnendarstellung von Akademien oder literarischen Gesellschaften aus. So hat die Paduaner Accademia degli Infiammati auf ihre Kosten den Ruzzante für die Aufführung der Canace angeworben, die Vicentiner Aufführungen wurden von den Accademici Olimpici veranstaltet. In Ferrara war es allerdings ein Mäcen, Girolamo Contugo, der auf seine Kosten die erste Aufführung einer italienischen Tragödie ins Leben rief, doch hat dann auch der Herzog Ercole II. an Giraldis Kunst Gefallen gefunden und bei ihm Tragödien bestellt; die Antivalomeni wurden 1548 bei einer Hoffestlichkeit aufgeführt. Im allgemeinen hat man jedoch an den fürstlichen Höfen bei solchen Gelegenheiten die Komödien und dann auch die Schäferspiele vorgezogen. Als Ercoles Sohn und Nachfolger Alfons II. i. J. 1568 mit seiner Gattin Barbara von Österreich nach Reggio kam, trug man lange Zeit Bedenken, ob man bei den Empfangsfeierlichkeiten eine Tragödie darstellen solle, denn einerseits sei das etwas sehr Trauriges, andererseits seien jedoch gerade fürstliche Persönlichkeiten für die majestätische Tragödie die geeignetsten Zuschauer. Der Herzog hat sich dann auch nach einer vertraulichen Anfrage für die Tragödie entschieden und so wurde den Neuvermählten zur Begrüßung eine Tragödie von schauerlichem Inhalt vorgeführt, deren Titelheld, der englische Königssohn Alidoro, sich unwissent-

1) Vgl. die Widmung der Dido, sowie den Prolog von Negris Pace (1561). — Ein Lobgedicht Pignas auf Montefalcos gleichmäßige Vollkommenheit im komischen und im tragischen Stil in dessen Carmina (Venedig 1553) S. 37.

lich mit seiner Schwester verbindet und seinen Vater erschlägt.[1] In Venedig hat Dolce der Tragödie die Bahn gebrochen und nach der Widmung der Dido kann man vermuten, daß dort, an dem Hauptsitz der grotesken Komödie ein gewisses Bedürfnis nach Abwechslung mit dazu beigetragen hat, dem Trauerspiel eine Stätte zu bereiten.

Zu dem Erfolg haben offenbar auch die Ausstattungskünste das ihrige getan. Für die Komödie waren sie schon vollständig ausgebildet; daß sie für die Tragödie einer gewissen Umgestaltung bedurften, sah bereits Serlio, der in seiner Architettura (1545) Szenenentwürfe für Tragödie, Komödie und Satyrdrama (Schäferspiel) mitteilte. Bei der Tragödie fällt der Blick nicht auf Bürgerhäuser, sondern auf Tempel, Paläste und Säulenhallen; der Geist der Hochrenaissance, aus dem auch die Tragödien hervorgegangen waren, offenbart sich weit glänzender und feierlicher in der Dekoration, die sich in klarer, majestätischer Schönheit hinter den Darstellern erhebt und ihren Worten eine höhere Weihe gibt. Palladio, der in den Städten des Veneto wirkte, hat seine Kunst wiederholt in den Dienst der Tragödie gestellt; auf dem Holztheater, das er in Vicenza erbaute, erschienen, durch seine Kunst veredelt, der abgeschmackte Edipo des Anguillara (1561) und die mattherzige Sofonisba (1562), ebenso baute er 1565 in Venedig ein Theater für die Aufführung von Montevicentinos Antigono und 1585, fünf Jahre nach seinem Tode wurde in Vicenza der Wunderbau seines Teatro Olimpico würdig eröffnet durch eine Aufführung von Sophokles Oedipus in der Übersetzung des Orsatto Giustiniani.

Auch die mannigfaltigen Beleuchtungseffekte, mit denen man den Eindruck der komischen Stücke erhöhte, wurden in der Tragödie angewendet. In de Sommis viertem Dialog werden zwar Bedenken geäußert, ob die bunten Lichter und illuminierten Fenster der Bühnendekoration, die doch eine freudige Stimmung ausdrücken sollten, auch in der Tragödie am Platz seien; aber der Verfasser meint, der Anfang pflege ja auch hier fröhlich zu sein;

---

1) Eine ausführliche Schilderung der Aufführung nebst Inhaltsangabe der Tragödie enthält die anonyme Schrift „Il successo dell'Alidoro, tragedia rappresentata in Reggio etc." (1568), Exemplar in Krakau. Über den Plan einer Wiederholung des Alidoro 1569 vgl. Atti e Memorie R. R. Dep. Stor. Patr. Provv. Modena e Parma 8, 277ff. Die Tragödie selber, verfaßt von Gabriele Bombace in Reggio, ist nur handschriftlich erhalten, vgl. Neri S. 180, ausführlicher Crocioni in den Studi di letteratura ital. 9, 128ff.

auch könne man diese Beleuchtung zu einem Effekt benutzen, den er selber einmal bei einer Tragödienaufführung mit großem Erfolg angewendet habe: zuerst habe die Szene in vollem Lichterglanz gestrahlt, dann bei dem Tod einer Königin, als der Chor entsetzt ausrief, wie die Sonne auf ein so schreckliches Ereignis blicken könne, sei der größte Teil der Lichter plötzlich verdeckt oder ausgelöscht worden. Einen anderen Lichteffekt empfiehlt Ingegneri für die Geisterprologe; sie sollen hinter einem durchsichtigen schwarzen Vorhang gesprochen werden, am Schluß des Prologs soll der Geist verschwinden und der Vorhang in Flammen aufgehen.

Vor allem aber wurde der Glanz der tragischen Bühne durch prächtige Kostüme und imposante Statistenmassen unterstützt. Daß die Darsteller durch reiche und auffallende Kleidung die Aufmerksamkeit auf sich lenken sollten, schreibt Giraldi Cinthio in seinem theoretischen Werke ausdrücklich vor und de Sommi meint, daß dies in der Tragödie noch wichtiger sei als in der Komödie. Doch wurde über der Pracht auch das Charakteristische nicht vernachlässigt; bei der Aufführung des Alidoro wird gerühmt, wie einerseits die Kostüme der Engländer, andererseits die der Schotten durch gemeinsame Eigentümlichkeiten sich gegeneinander abhoben. Und für Stücke aus dem Altertum schreibt de Sommi ausdrücklich vor, man solle sich die antiken Gewandstatuen zum Muster nehmen, dabei aber die kostbarsten Stoffe anwenden, die man ja so drapieren könne, daß man sie nicht zu zerschneiden brauche.[1] Fürstliche Personen erschienen mit einem prächtig gekleideten Gefolge von stummen Personen, so hatte bei der Vicentiner Oedipusaufführung von 1585 der König 28, Iokaste 25, Kreon 6 Begleiter, im ganzen erschienen 108 Personen auf der Bühne. Aus Ingegneris Werk ergibt sich, daß auf eine symmetrische, dem Auge wohlgefällige Anordnung dieser Massen ein großer Wert gelegt wurde. Die Handlung der Stücke selbst bot in der Regel keinen Anlaß, durch den Gesichts-

1) Eine ausführliche Schilderung der tragischen Kostüme findet sich im Bericht über eine Giocastaaufführung in Viterbo (Descritione de la scena et intermedii . . . ne la Tragedia di Giocasta, recitata in Viterbo dalli Accademici Ostinati li 9 di Ottobre 1570. Marciana). Den Prolog sprach Justitia in Goldbrokat gekleidet mit Schwert und Wage, die feindlichen Brüder waren mit Edelsteinen und Federbüschen geschmückt, auf Eteokles' Schild ein Medusenhaupt, der Giocasta trug eine Jungfrau die Schleppe ihres Trauerkleides. Besonders rühmt der Bericht die archäologisch genaue Darstellung des Bacchusopfers.

sinn auf die Zuhörer zu wirken. Allerdings wurde in den Greueltragödien die Vorzeigung abgehackter Köpfe und verstümmelter Leichname zu krassen realistischen Effekten benützt; in Giraldis Discorsi wird Ponzio Ponzoni, der Darsteller des Oronte daran erinnert, wie seine Geliebte sich entsetzte, als das Haupt des Oronte von der Bühne herab gezeigt wurde.[1]

Am meisten Anlaß zur Befriedigung der Schaulust boten jedoch die Intermedien, die jedenfalls schon frühzeitig in die Tragödie eingeführt wurden, sonst hätte sich Trissino schwerlich veranlaßt gesehen, am Ende des fünften Abschnitts der Poetik (abgeschlossen 1550) sich gegen die „intermedj di moresche o di buffoni o d'altre cose simili" als etwas der Tragödie Unwürdiges zu erklären. Die erhaltenen Intermedien haben denn auch einen ernsteren Charakter und zeigen, daß man bestrebt war, ihnen einen Bezug auf den Inhalt der Tragödie zu geben. So empfiehlt z. B. de Sommi, man solle im Intermedium die Parzen auftreten lassen, wenn im folgenden Akt ein Todesfall dargestellt werde; ebenso könne man den Zwischenakt vor der Darstellung eines ungeheueren Verbrechens durch einen Fackeltanz von Furien ausfüllen. Die Akademiker von Viterbo haben bei ihrer Giocastaaufführung eine ganz besondere Sorgfalt auf die prächtige Ausstattung und den beziehungsreichen Inhalt der Intermedien verwendet, doch in der Art, daß sie stets mit dem vorhergehenden, nicht mit dem folgenden Akt zusammenhängen. Und zwar wurden jedesmal zwei dargestellt, das erste mit kunstreichen Maschinen in der Luft schwebend, das andere per terra. So erschien, nachdem im ersten Akt der Ehrgeiz des Eteokles vorgeführt worden war, in der Luft die verführerische Gestalt des eitlen Ruhms auf einer Chimäre reitend mit allerlei allegorischem Zubehör, auf der Erde die Bescheidenheit in schwarzem Gewand, auf einem Kamel sitzend, weil dies das demütigste Tier sei; die Bescheidenheit hielt einen Zügel und eine Kette in den Händen und führte gefesselt hinter sich den Ehrgeiz in weißem Gewand und mit Pfauenflügeln. Der Sinn der Intermedien wurde jedesmal durch den Gesangsvortrag einer Stanze erläutert; man sieht,

1) Schon in Pazzis Didotragödie wird das Haupt des getöteten Pygmalion auf die Bühne gebracht. Im 17. Jahrhundert rühmen Harsdörffer und Birken es als einen Kunstgriff der italienischen Bühne, daß man dort mitunter das Haupt eines Ermordeten in einer Schüssel auf einem behangenen Tisch zeige; offenbar steckte dann der betreffende Darsteller seinen Kopf durch ein Loch. Vgl. Tittmann, Nürnberger Dichterschule (1847) S. 157.

wie damals die beliebte Mode der allegorischen Embleme auch auf das Drama hinüberwirkte. Der Verfasser des Successo dell' Alidoro spricht sich gleichfalls gegen die zusammenhanglosen Intermedien aus und meint, es sei verfehlt, wenn man z. B. im einen den Endymion, im anderen die Temperanza, im dritten den Curtius vorführe.[1] Aber er hält es offenbar für genügend, wenn die Intermedien nur unter sich und nicht auch mit der Tragödie zusammenhängen; er preist enthusiastisch die dargestellten Intermedien von den vier Elementen, bei denen in der Tat die Ausstattungs- und Maschinenkunst die höchsten Triumphe feierte und die reizvollsten Gruppen aus der Erde emporstiegen oder aus Wolken und Regenbogen hervortraten. Solche Intermedien sind nach der Meinung des Verfassers besser als diejenigen, über deren Bedeutung man sich den Kopf zerbrechen müsse; auch solle die Augenlust nicht durch gesprochene oder gesungene Worte abgelenkt werden. Anderer Meinung war Dolce, der hinter seiner Bearbeitung von Senecas Trojanerinnen die Intermedien mitteilt, die er auf Wunsch der Veranstalter einer Aufführung entworfen habe, obgleich ihm bekannt sei, daß bei den Alten nichts Derartiges vorkomme. Diese Intermedien sind eigentlich Opernszenen, Wechselgesänge des Neptun, Pluto und anderer Götter mit den Schatten der Unterwelt und den Frauen des Chores.

Also nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Musik lieh der Tragödie ihren Beistand. Die Forderung, daß die Einleitungs- und Zwischenaktsmusik sich dem Geist des Dramas anpassen müsse, eine Forderung, die bei einzelnen Komödienaufführungen schon früher erfüllt worden war (s. o. S. 277), wird in de Sommis Gesprächen wie im Successo dell' Alidoro auch für die Tragödie aufgestellt. Letztere Schrift enthält jedoch auch über die Chorgesänge ausführliche Mitteilungen. Wir erfahren, daß bei manchen Aufführungen die Chöre bloß von einem aus der Schar in einem gleichmäßigen, ernsten und imponierenden Ton (con un certo tuono costante, grave e magnifico) gesprochen wurden, während bei anderen Aufführungen der Rezitator die Chöre mit Gesang, aber ohne Musikbegleitung vortrug, aber beide Manieren wollen dem Verfasser nicht gefallen. Nach seiner Meinung ist es besser, wenn alle zugleich singen, wiewohl dadurch das Verständnis des Wortsinnes noch mehr erschwert werde, der

1) Offenbar bezieht sich dies auf den Opfertod des Marcus Curtius; s. u. Gascoignes Iokastetragödie.

ohnehin oftmals in den Chören dunkel sei. Am schönsten sei es aber, wenn die Verse zuerst im Einzelgesang vorgetragen und dann vom ganzen Chor wiederholt würden und zwar mit einer diskreten Musikbegleitung, die sich hinter der Bühnendekoration befinden müsse, dieser Standort ist auch nach dem Urteil Ingegneris der geeignetste. Bei der Aufführung des Alidoro wurden die Gesänge des Chores der Londoner Frauen zum größten Teil im Solovortrag von einer Dame gesungen, deren Sopranstimme der Verfasser enthusiastisch anpreist, ebenso wie die dem Inhalt trefflich angepaßte chromatische Musik. Die Abwechslung von Sologesang und gemeinschaftlichem Gesang des Chores finden wir auch bei der Giocasta-Aufführung in Viterbo.

Und neben dem Gesicht und Gehör sollte auch der Geruchssinn angenehm beschäftigt werden; Ingegneri empfiehlt — allerdings für Aufführungen jeder Art — die Anzündung von kostbarem Räucherwerk. Bei der Aufführung des Alidoro wurden die Wohlgerüche für das Nachspiel aufgespart, das eine Verherrlichung der Häuser Österreich und Este enthielt.

Also erst durch den Hinzutritt der verschwisterten Künste wurde die Aufführung einer italienischen Tragödie zu einem Genuß, würdig einer Gesellschaft, die auf einer so hohen Stufe der ästhetischen Bildung stand.

* * *

Auch in den Ländern jenseits der Alpen war der tragischen Dichtung zunächst kein günstiges Schicksal beschieden. Während die Rede Agricolas in Ferrara (s. o. S. 351) merkwürdig ist als das erste Zeugnis für die Beschäftigung eines Nordländers mit der griechischen Tragödie, hat in Deutschland Celtis sich um die Einbürgerung der lateinischen Tragödie bemüht. Nachdem 1484 in Ferrara die Editio princeps von Senecas Tragödien erschienen war, veröffentlichte Celtis 1487 während seines Aufenthalts in Leipzig erst den Hercules furens, dann die zweite Tragödie, den Thyestes; beide Tragödien versah er mit Widmungsschreiben an den Herzog Magnus von Anhalt. Er rühmt sich hier, dieses novum litterarum genus (quod tragoedias vocant, regum ducumque casus figurans) ad Almanos gebracht zu haben.[1]

1) Eine noch frühere Spur des Tragödienstudiums in Deutschland scheint in der oben S. 22 zitierten Münchener Briefsammlung Nr. 12 enthalten zu sein; der Schreiber bittet um die Handschrift einer Tragödie, damit er sein eigenes Exemplar danach verbessern könne, vgl. auch S. 21. Zu den frühe-

Er vergleicht die zehn Tragödien mit dem Dekalog, zeigt, daß jede unter ihnen eine wichtige moralische Lehre enthalte, und meint, Seneca habe sie verfaßt, um auf seinen Schüler Nero sittlich bessernd einzuwirken. Auch scheint es, daß Celtis während seiner Wirksamkeit an der Wiener Universität nicht nur Aufführungen römischer Komödien, sondern auch eine Aufführung der Lieblingstragödie der Frührenaissance, der Phaedra Senecas veranstaltete.[1] In den folgenden Jahrzehnten ist dann in Deutschland noch eine ganze Reihe von Einzelausgaben Senecascher Tragödien erschienen, die offenbar zu Unterrichtszwecken angefertigt wurden, doch wird gewöhnlich nicht sowohl der sittliche Grundgedanke der einzelnen Tragödien, als vielmehr der Reichtum an wuchtigen Sentenzen und der Glanz der Sprache hervorgehoben. Unter andern veröffentlichte Locher 1520 zu Vorlesungszwecken drei Tragödien des Seneca, den er für den hervorragendsten aller Tragiker des Altertums erklärte.[2] Wichtiger war es, daß auch Erasmus dem Text der Tragödien Senecas seine Sorgfalt zuwandte.

---

sten Beispielen des Interesses an der Tragödiendichtung gehört ferner der Eintrag Hartmann Schedels in seine Handschrift der Tragödien Senecas (Cod. lat. Mon. 212): Hunc librum Senece perscripsit doctor Georgius Pfinczing qui mihi eum Padue pro aliis rebus et singula amicicia dedit anno domini MCCCCLXV. Vgl. den Schedelschen Briefwechsel ed. Joachimsohn (Bibliothek d. literar. Vereins Nr. 196) S. 208. Übrigens zitiert auch schon Peter Luder diese Tragödien; vgl. Wattenbach in d. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins 22, 54. Merkwürdig ist das Interesse des berühmten Astronomen Regiomontanus († 1476) für die Tragödien Senecas; Georg Fabricius im Widmungsschreiben vor seiner Ausgabe der Tragödien (hier nach dem Druck von 1620 zitiert) erzählt, er habe die Tragödien als Jüngling nach einer Handschrift studiert, die Regiomontanus „sua cum manu diligenter et venuste“ geschrieben habe. In seiner Ars versificandi (1486) bezeichnet Celtis außer Seneca auch noch den Claudian als einen Tragiker; in der Widmung an Kurfürst Friedrich von Sachsen sagt er zu diesem: Lyricos tragicosque praeter alios miraris. Über Friedrichs Vorliebe für Senecas Tragödien vgl. auch Jac. Burckhard, De linguae latinae in Germania fatis 1721 S. 217.

1) Vgl. Bauch, Rezeption S. 153.

2) Lutii Annei Senece Cordubensis tres selectiores tragoediae usw. Nürnberg 1520 (München). In der Widmung feiert Locher neben Celtis auch R. Agricola als Verbreiter des Studiums dieser Tragödien in Deutschland. Auch in den Niederlanden in den Schulen der Brüder vom gemeinsamen Leben wurden Senecas Tragödien gelesen; Deventerer Ausgaben des Hercules furens und der Octavia verzeichnet Campbell Nr. 1524f. — Vadianus (De poetica Wien 1518 tij[b]) meint allerdings, daß die Lektüre des Seneca in Rücksicht auf solche Stellen, wie die Bemerkung im Chor der Trojanerinnen, wo die Unsterblichkeit geleugnet wird, für die Jugend nicht geeignet sei; für diese seien comoediae verecundi argumenti mehr zu empfehlen.

In der folgenden Zeit hat vor allem Melanchthon als Professor in Wittenberg für die Verbreitung des Tragikerstudiums gewirkt und zwar nicht nur durch gelehrte Arbeiten, wie z. B. seine wörtliche Übersetzung des ganzen Euripides, sondern, was für uns noch wichtiger ist, durch die Veranstaltung von Aufführungen. 1525 oder 1526 während der Fasten spielten die Zöglinge seiner schola privata die Hecuba des Euripides, offenbar nach Erasmus' Übersetzung. Es ist dies, soweit mir bekannt, die erste Aufführung einer griechischen Tragödie in Deutschland: der Prolog in lateinischen Trimetern, den Melanchthon vorausschickt, verteidigt die Darsteller gegen den Vorwurf des Spiels in der Fastenzeit, aber es handle sich ja hier nicht um Späße, sondern um ein tiefernstes Stück eines Dichters, der nach Cicero in jedem Vers einen Orakelspruch erteile. Ebenso hat Melanchthon in denselben Jahren für seine Schüler einen Prolog zu Senecas Thyestes gedichtet; er hat also diese Ansprachen an die Zuhörer, wie das auch in Italien geschah, aus der Komödie in die Tragödie übernommen.[1] Auch Melanchthons jüngerer Amtsgenosse Paul Eber begünstigte die Tragödienaufführungen. Als Senecas Phaedra 1554 von Wittenberger Studenten gespielt ward, dichtete er einen Prolog, in dem die Tragödie auftritt, die früher als Königin der szenischen Spiele hoch gepriesen worden sei, jetzt aber verachtet werde, obgleich auch nach der Wiederherstellung der reinen evangelischen Lehre die Verderbnis der Sitten namentlich unter der studierenden Jugend greuelhaft genug sei, um der Tragödie Anlaß zu geben, ihre warnende Stimme ertönen zu lassen. Nachdem hierauf das Argumentum, von einem Knaben vorgetragen, und die Tragödie selber gefolgt sind, bildet den Schluß ein Epilogus in ähnlichem moralisierendem Ton, der

1) Beide Prologe abgedruckt in Melanchthons Werken im Corpus Reformatorum 10, 499 f. Über sonstige Tragikerstudien Melanchthons vgl. 10, 88 (Ankündigung einer Vorlesung über die Hiketides) 18, 277 (Übersetzungen in Prosa und Versen und Bemerkungen zu einzelnen Tragödien); vortrefflich ist die versifizierte Übersetzung von Antigone 175—90. Zu Hiketides 273 hat Melanchthon fehlende Verse des Euripides ergänzt. Die Hiketides geben ihm Anlaß, die Christen zur Einigkeit gegenüber den Türken zu ermahnen. Daß die Tragiker eine geeignete Beschäftigung für die Fastenzeit seien, hat auch der Herausgeber von Senecas Hercules furens, Krakau 1524, bemerkt. S. o. S. 198. Aus späterer Überlieferung ist ein Ausspruch Melanchthons aufbewahrt: utiliorem post sacrorum bibliorum lectionem esse nullam quam tragoediarum Aeschyli, Euripidis, Sophoclis et Senecae; vgl. Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama (Palaestra 46) S. 33.

ganz in Hans Sachsischer Manier aufzählt, was man alles für sittliche Betrachtungen an diese Tragödie anknüpfen könne, erstens über die Frechheit der Weiber, zweitens über die Leichtgläubigkeit des Theseus usw. Der szenische Apparat war jedenfalls bei diesen Wittenberger Aufführungen der denkbar einfachste; in Ebers Prolog werden die Zuschauer aufgefordert, sich nicht ungebührlich vorzudrängen, damit der Raum für die Darsteller nicht allzusehr eingeengt werde.[1] Eine würdevollere Pracht der tragischen Szene wurde erst im folgenden Zeitraum in Straßburg entfaltet.

Daneben ist zu erwähnen, daß das künstlerische Interesse an der griechischen Tragödie sich auch in versifizierten lateinischen Übersetzungen äußerte. Neben einzelnen Versuchen — wie der Ajax des Joh. Lonicerus 1533 — ist die vollständige Übersetzung des Sophokles von Naogeorgus auch wegen der Persönlichkeit des Verfassers von besonderem Interesse.[2] Er übersetzt den Dialog in Senaren; in den Chören, deren affectata obscuritas er ähnlich wie Erasmus beklagt, hat er die bequemen kurzen Zeilen bevorzugt, an die man durch die Senecaschen Tragödien gewöhnt war. In der Vorrede feiert er mit warmen Worten den edlen Dichter, bei dessen Studium er sich von seiner geistlichen Berufsarbeit erhole, und es ist merkwürdig zu sehen, wie der Geist des Tragikers selbst diesen haßerfüllten protestantischen Kampfhahn weich zu stimmen vermag; er widmet seine Arbeit dem Johann Jakob Fugger aus dem berühmten Augsburger Geschlecht, der zwar in religiöser Hinsicht nicht mit ihm übereinstimmte, ihm aber doch propter Musarum studia freundlich entgegengekommen war; allerdings ist in der Widmung der Hin-

---

1) Nec irruite ultra septa in hoc proscenium,
Nobis ut ad agendum loci detur satis.

Vgl. Prologi aliquot etc., s. o. S. 87. Ebenda u. a. auch ein Prolog Ebers zur Andria, von der Obedientia gesprochen, mit ähnlicher moralisierender Tendenz. — Über die Komödien und Tragödien, die 1546 in Dortmund „herlich grece und latine gespielt" wurden (Schröder, Schöpper S. 6 nach den Chroniken der deutschen Städte 20, 457) ist nichts Näheres bekannt, ebensowenig wie über die Aufführung einer Tragödie Agamemnon (jedenfalls von Seneca) in Rostock 1558; die Darsteller wurden mit einer Last Bieres belohnt; vgl. Goedeke II², 402. Über Tragödienaufführungen in Joachimstal s. o. S. 67; über die Ajax-Aufführung dortselbst, bei welcher auch Melanchthon zugegen war und der Humanist Georg Nigrinus mitwirkte vgl. Allgem. Deutsche Biographie s. v. Nigrinus.

2) Basel 1558; Ajax und Philoktet erschienen schon 1552 als Anhang zu Naogeorgs Tragödie Judas.

tergedanke unverkennbar, daß er den Patrizier auf seine Seite hinüberzuziehen hoffte.

Doch haben sich zunächst keine selbständigen Versuche im klassisch-tragischen Stil angeschlossen; das lateinische Drama hatte sich in dem eigentümlichen neuen, halb biblischen, halb terenzischen Stil festgefahren und eine Tragödie klassischen Stils in deutscher Sprache hätte vollends außerhalb des damaligen literarischen Gesichtskreises gelegen.

* * *

Frankreich ist in diesem Zeitraum neben Italien das einzige Land, wo die klassische Tragödie im wahren Sinne heimisch wurde. In den ersten Jahrzehnten sind freilich, dem Entwicklungsgang der französischen Kultur entsprechend, die Spuren des Tragikerstudiums hier weniger zahlreich als in Deutschland, wenn auch Seneca Tragicus, der Modedichter der Frührenaissance durch französische Ausgaben von 1485 und 1511 vertreten ist. Das lateinische Schul- und Universitätsdrama hielt in Frankreich noch länger als anderwärts an mittelalterlichen Formen und Anschauungen fest; es ist mir keine Spur davon bekannt, daß z. B. die lateinische Tragik des in Frankreich wirkenden Italieners Quintianus Stoa irgendwelchen Anklang gefunden hätte. Nur eine vereinzelte Tragödie, der Christus Xylonicus des Benediktiners Nicolas Barthélemy von Loches (Barptolomaeus Lochiensis, gedruckt 1531) erinnert an diesen Stil. In mancher Hinsicht ist die Handhabung der dramatischen Form hier noch ungeschickter als bei Quintianus Stoa. So besteht der erste Akt bloß aus einer langen Rede Christi an die Jünger, ehe er in den Garten Gethsemane tritt; in den folgenden Akten, in denen der Schauplatz ganz nach mittelalterlicher Art die verschiedenen Orte der Passion zugleich umfaßt, wird die Handlung anschaulicher, namentlich in der lebendigen Szene, wo drei Spitzbuben mit den terenzischen Sklavennamen Sanga, Sannio und Dromo sich über ihre Rolle als falsche Zeugen verständigen. Die Kreuzigung wird im dritten Akt wirklich vorgeführt, während im letzten Joseph von Arimathia sich mit Nicodemus zur Bestattung anschickt. Im Nachwort, das ein gewisser Emericus Trojanus beigefügt hat, wird ausdrücklich hervorgehoben, daß der Dichter die Martern Christi nicht in der traditionellen Weise überboten und sich überhaupt keine Zusätze zu den Evangelien erlaubt habe, außer der Schilderung der Schmerzen

Marias.[1] Dem verzweifelten Judas stellt er die Furie Alecto zur Seite und auch in einzelnen Redewendungen blicken Reminiszenzen der lateinischen Klassikerlektüre hindurch. Die Chorgesänge werden je nach dem Zusammenhang verschiedenen Gruppen von Personen in den Mund gelegt, so den Priestern, den Henkersknechten, dem Gefolge des Herodes; mitunter wendet der Verfasser in den lyrischen Partien adonische Verse an, die weit gewandter und fließender sind als die Senare.[2]

Die eigentliche Wiedergeburt der Tragödie ging in Frankreich von den Pädagogen aus, die die neuen humanistischen Studien im Gegensatz zu der scholastisch-sorbonnistischen Richtung betrieben und die junge Generation heranzogen, die um die Mitte des Jahrhunderts die französische Literatur umgestaltete. Diese Pädagogen wollten nicht nur den Unterricht selber, sondern auch die dramatischen Schulfestlichkeiten benutzen, um den reinen Geist des klassischen Altertums zu verbreiten. Einer der ersten und erfolgreichsten, die in diesem Sinne wirkten, war George Buchanan.

Der berühmte schottische Humanist (1506—82) hatte schon einen beträchtlichen Teil seiner Jünglingsjahre lehrend und lernend in Paris verbracht; seine dramaturgische Tätigkeit begann jedoch erst, nachdem er 1539 wegen seiner satirischen Polemik gegen die Franziskaner sich aus der Heimat nach Frankreich geflüchtet hatte und alsdann drei Jahre lang am Collège de Guienne in Bordeaux als Lehrer tätig war. Wie an so vielen Lehranstalten, so gehörte auch hier die Abfassung von Schuldramen mit zu den Obliegenheiten der Professoren (s. o. S. 77) und Buchanan berichtet in seiner Selbstbiographie, er habe diesen Anlaß ergriffen, um die Jugend von den allegorisierenden Stücken im mittelalterlichen Stil zur Nachahmung des Altertums hinüberzuleiten.[3] So entstanden vier Tragödien, zwei aus dem Euripides übersetzt: Medea und Alcestis, beide gedruckt 1544, ferner zwei Originalwerke: Baptistes und Jephthes. Buchanan sagt, zuerst sei der Baptistes,

1) S. o. 1, 190ff. Doch hat Barthélemy auch den Judaskuß in der üblichen Weise (S. 193) durch die Ähnlichkeit Jesu mit Jacobus motiviert.

2) Z. B. verspottet der Chorus Herodianorum den Heiland mit dem Gesang: Surge age velox Rex sine regno Simia semper Simia quamvis Aurea gestes Pallia usw.

3) ... ut earum actione juventutem ab allegoriis, quibus tum Gallia vehementer se oblectabat, ad imitationem veterum, qua posset retraheret. Eine ähnliche Äußerung in der Widmung vor dem Baptistes.

dann die Medea entstanden und hätten einen unerwarteten Erfolg errungen, daraufhin habe er noch den Jephthes und die Alcestis und zwar mit größerer Sorgfalt ausgearbeitet. Neben den Erasmischen Übersetzungen der Hecuba und Iphigenie haben Buchanans Medea und Alcestis in diesem Jahrhundert am meisten dazu beigetragen, die Kenntnis der griechischen Tragödie zu verbreiten, doch hat Buchanan — namentlich in der Alcestis — seinen Vorgänger an dichterischer Ausdrucksfähigkeit und treuem Anschluß an das Vorbild übertroffen.[1] In seinem Baptistes und Jephthes hat Buchanan Stoffe aus der heiligen Geschichte lateinisch in klassischer Tragödienform behandelt und auch hier alle derartigen Versuche aus früherer Zeit weit hinter sich gelassen. Den Baptistes hat er erst lange Zeit nach seiner Entstehung, nachdem er ins Vaterland zurückgekehrt war, veröffentlicht und seinem Zögling, König Jakob VI. als sein tragisches Erstlingswerk gewidmet (1576)[2], in der Hoffnung, der König werde aus dieser Tragödie lernen, die Tyrannei zu hassen. Der reformationsfreundliche Buchanan hat die Geschichte des Propheten, der der herrschenden Priesterkaste und dem sittenverdorbenen Hofe kühn entgegentritt, ganz aus seinem Parteistandpunkt betrachtet; wenn er trotzdem die Farben nicht so stark auftrug wie andere Dichter, die denselben Stoff dramatisierten, so hinderten ihn daran offenbar die Rücksichten, die er während seines französischen Aufenthaltes zu nehmen hatte, und außerdem die strengere Form des klassischen Stils.[3]

In der lebendigen und anschaulichen Expositionsszene ist Buchanan allerdings seinen eigenen Weg gegangen. Hier erscheinen zwei Pharisäer, ein zelotischer und ein mildgesinnter, mit den charakteristischen Namen Malchus und Gamaliel. Mal-

---

1) Vgl. z. B. die schöne Übersetzung des Chors V. 576 ff. Monk hat seiner Ausgabe der Alkestis (Cambridge 1816) die Übersetzung Buchanans beigefügt, auf die er sich auch im Kommentar wiederholt beruft. In der Widmung der Medea betont Buchanan selber, welches Wagnis er unternommen habe; die mißlungenen Versuche hätten ihn eher abschrecken müssen, als der gelungene des Erasmus aufmuntern; auch klagt er hier ähnlich wie Erasmus über die Obscuritas der Chöre.

2) . . . meus quamquam abortivus, tamen primus est foetus [sc. tragicus].

3) Merkwürdig ist es, daß Buchanan bei einem Verhör vor der Inquisition in Lissabon 1549 behauptete, er habe in dieser Tragödie „quantum materiae similitudo patiebatur“ das Martyrium des Thomas More darstellen wollen. Vgl. G. Henriques, George Buchanan and the Lisboa Inquisition (1906) S. 28; zitiert bei Boas S. 41.

chus ist über den Volksaufwiegler empört und redet mit immer heftigeren Worten auf Gamaliel ein, bis der Streit in eine rasche Stichomythie ausläuft. Endlich verläßt er zornerfüllt den Schauplatz. Es folgen dann Szenen zwischen Herodes, Regina und Johannes, der den beiden furchtlos die Wahrheit sagt, und nach einem Chorgesang tritt der böse Malchus wieder auf, während der sanfte Gamaliel sich mit der Rolle einer Persona protatica begnügen muß. Malchus sieht, wie Johannes sich naht, von einer Schar von Anhängern umgeben, während er und seinesgleichen ohne Zuhörer bleiben; man glaubt einen Sorbonnisten zu hören, der sich über den Erfolg eines Predigers wie Gérard Roussel ärgert. Als Johannes nun zu predigen beginnt und sich gegen die Priester wendet, die viel Lärm machen, um ihre Zehnten richtig zu bekommen, aber still sind, wenn es sich um Besserung und Belehrung der Gemeinde handelt, da wirft Malchus erst kurze Bemerkungen dazwischen und läßt sich endlich mit Johannes in ein direktes Wortgefecht ein. Aber auch diesmal zieht er den kürzeren und nun sucht er die Königin für seine Pläne zu gewinnen. Aus dem weiteren Verlauf der Tragödie ist noch die Szene hervorzuheben, wie Frau und Tochter dem widerstrebenden Herodes den Hinrichtungsbefehl abringen; der Tod des Johannes wird am Schluß nur mit ein paar kurzen Worten von einem Nuntius dem Chor gemeldet.

Wie man sieht, muß Buchanan auf manche Wirkungen verzichten, die andere Johannesdramatiker in ihrem weniger streng gebundenen Stil mit Erfolg ausgenützt haben. Die Szene spielt vor dem Palast des Herodes, an einer Seite befindet sich das Gefängnis des Johannes; der Aufenthalt des Täufers in der Wüste wird nicht vorgeführt. Diese Konzentrierung veranlaßt auch Widersprüche, so erfahren wir von Malchus, daß es ihm gelungen ist, Johannes ins Gefängnis zu bringen, und doch erscheint dieser gleich darauf von einer Schar von Anhängern umgeben; auch später tritt er noch einmal aus dem Gefängnis heraus und unterredet sich mit dem Chor. Auch die Gastmahlszene wird nicht vorgeführt, vielmehr tritt die Königin aus dem Palast heraus und erzählt uns von dem Tanz ihrer Tochter, dann tritt diese ebenso mit ihrem Vater auf die Szene, um die unerwartete Bitte auszusprechen. Für diese mangelhafte Handhabung der ungewohnten Form werden wir aber durch den meisterhaften sprachlichen und metrischen Ausdruck entschädigt; kein anderer neulateinischer Tragiker hat den überlieferten Stil mit soviel Kraft und Selbständig-

keit gehandhabt.[1] Dies gilt besonders für den Dialog. Der Chor erhebt sich in seinen Gesängen nur wenig über die hergebrachten Gemeinplätze; weit schöner drückt er sich aus, wenn er in den Dialog eingreift und z. B. seine Bewunderung für den unerschrockenen Prediger äußert.[2] Eine Einteilung in Akte hat Buchanan nicht vorgenommen, der Chor befindet sich in seinen beiden Tragödien je sechsmal allein auf der Bühne.

Den Jephthes (gedr. 1544) hat Buchanan nach seinem eigenen Geständnis sorgfältiger ausgearbeitet als sein früheres Werk; hier nähert er sich auch viel mehr dem Charakter der klassischen Tragödie. Allerdings war ihm auch hier schon durch den Stoff die Einhaltung des hergebrachten Schemas sehr erleichtert; die regelrechte Abgrenzung und Zusammendrängung ergab sich weit ungezwungener. Indem der Dichter die Geschichte eines Vaters dramatisierte, der seine eigene Tochter als Opfer darbringen muß, fand er ebenso wie um dieselbe Zeit Christopherson (s. o. S. 69) an einem klassischen Drama, an Euripides' Iphigenie in Aulis eine Stütze, außerdem enthält die Opferung der Polyxena in der Hecuba des Euripides einige verwandte Züge; Buchanan konnte sich also die Inspiration für seine Dichtung gerade aus den beiden Tragödien des griechischen Altertums holen, die dank den Erasmischen Übersetzungen besonders populär geworden waren. So wurde die zweite Tragödie korrekter, aber weniger originell als die erste. In der Eröffnungsszene erscheint Jephthes' Tochter

---

1) Man beachte z. B. die folgenden Stellen aus der Anfangsszene:

Gamaliel: Qui vitia carpit, qui docet mores bonos
Praeitque primus quam indicat aliis viam,
Hunc esse mihi persuadeas malum virum?
Malchus: Qui jura spernit, qui docet sectas novas
Novosque ritus, qui petit conviciis
Populi magistros, pontificibus detrahit,
Hunc esse mihi persuadeas bonum virum . . .?
Gamaliel: O Malche, vero procul aberras a scopo,
Nostram tueri dignitatem si putas
Nos posse fastu, viribus, superbia . . .
Malchus: Plebs audiat, plebs pareat, sit sobria
Injecta frena non recuset . . .

Dem gegenüber sind entlehnte Effekte selten, wie z. B. die Worte des Malchus „Brevi peribit, imo perit, imo periit" nach Senecas Hercules furens 644.

2) O te beatum hac pectoris constantia,
O nos misellos, quos iners animi metus
Felicitatis privat hoc consortio.

Iphis, die schon in ihrem Namen an Iphigenie erinnert, mit ihrer Mutter, die in der biblischen Erzählung nicht vorkommt; sie ist eine Parallelfigur zur Klytämnestra in der Tragödie des Euripides. Storge — so heißt hier die Mutter — erzählt einen unheilverkündenden Traum von einem Hunde, der die räuberischen Wölfe von seiner Herde verscheucht, dann aber zurückkehrt und ein Lamm von der Mutter fortreißt und es zerfleischt. Hierauf erscheint ein Bote und schildert im Anschluß an die biblische Erzählung, dabei mit geschmackvoller und sicherer Beherrschung der rhetorischen Kunstmittel den Verlauf der Schlacht, in der Jephthes die Feinde besiegte. Der Chor begrüßt die Sonne, die den frohen Tag bescheint, dann tritt der siegreiche Jephthes auf mit dem Vorsatz sein Gelübde zu erfüllen, aber die Freude verwandelt sich sogleich in tiefe Trauer, da das erste, was ihm entgegentritt, seine eigne Tochter ist. Es entwickelt sich eine Stichomythie, in der Jephthes den ängstlichen Fragen der Tochter immer wieder ausweicht, und die Szene schließt, ohne daß jemand die Ursache von Jephthes' Trübsal erfährt. Erst in der folgenden Szene berichtet Jephthes seinem Waffengefährten Symmachus von dem verhängnisvollen Gelübde. Er verzweifelt daran, einen Ausweg aus seiner furchtbaren Lage zu finden; auch als ein Priester hinzutritt und ihm die Unverbindlichkeit eines solchen Schwurs dartun will, hält er ihm entgegen, daß in solchen Dingen ein einfacher Mann oft ein richtigeres Gefühl habe als ein Studierter. Nach einem weiteren Chorgesang folgt die Szene des Vaters mit Gattin und Tochter, die inzwischen alles erfahren haben. Hier tritt die Ähnlichkeit der Situation mit Euripides' Iphigenie besonders deutlich hervor; wie Iphigenie, so bittet auch Iphis zuerst um Schonung ihres jungen Lebens, dann aber erklärt sie mutig gefaßt, sie sei zum Opfertod bereit. Buchanan wußte jedenfalls, daß Aristoteles diesen Übergang als einen Verstoß gegen die Konsequenz in der Charakterzeichnung tadelt, doch hat er ihn mit Recht beibehalten. Allerdings ist der Übergang bei Euripides besser motiviert und dramatischer gestaltet. Buchanans Iphis verkündet aber ihren Entschluß mit schlichteren Worten, ohne jene starke Betonung des eigenen Heroismus und der Hoffnung auf ewigen Nachruhm, wie die königliche Jungfrau des Euripides.[1]

1) Hierauf bezieht es sich offenbar, wenn Joh. Sturm in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Buchanans Jephthes (Argentorati 1567) bemerkt: Iphis ejus ita ad mortem accedit, ut Iphigeniam Graecam animi magnitudine superet.

Am Schluß ihrer Rede nimmt sie Abschied vom Tageslicht: „tuque lux novissima Hodierna nostris haurienda oculis vale“. Dann erscheint noch ein Bote, der der Mutter die Todesszene schildert; neben Anklängen an den Bericht vom Opfertod Polyxenas ist natürlich vor allem die entsprechende Stelle aus der Iphigenie benutzt; selbst der berühmte Zug fehlt nicht, daß der Vater während des Opfers sein Haupt verhüllt. Dem sprachlichen Ausdruck ist auch hier geschmackvolle Korrektheit und ein edler Schwung an den gehobenen Stellen nachzurühmen, doch hat der Verfasser bei diesem Euripideischen Stoff sich auch von äußerlicher Nachahmung der Euripideischen Manier nicht ganz frei gehalten. Er unterbricht mehrmals die dramatische Bewegung des Dialogs, indem er allgemeine Betrachtungen an den Haaren herbeizieht. Dazu gab namentlich die Szene zwischen dem Priester und Jephthes Anlaß, die offenbar eine in diesem Zusammenhang ganz unnötige Polemik gegen diejenigen Geistlichen enthalten soll, welche ihren Beichtkindern die Erfüllung der göttlichen Gebote zu sehr erleichtern.

Auch Buchanan macht in der Tragödie die für die Humanisten so bezeichnende Neuerung, daß er sich in einem Prolog unmittelbar mit den Hörern auseinandersetzt. Im Jephthes wird der Prolog von einem Engel gesprochen. Charakteristischer ist der Prolog des Baptistes; er richtet sich gegen die Tadler, denen weder die alten noch die neuen Stücke recht sind und die mit Luchsaugen nach Fehlern spähen. Offenbar bezieht sich dies auf Gegner des humanistischen Dramas in Bordeaux. Doch errang für die nächsten Jahre am Collège de Guienne die klassische Tragödie den Sieg. Montaigne, vom zwölften bis vierzehnten Lebensjahr (1545—47) Zögling dieser Anstalt, erzählt an einer wohlbekannten Stelle seiner Essais (I, 25 gegen Ende), wie er damals in den Tragödien des Buchanan, Guerente und Muret auftrat und für einen guten Schauspieler gehalten wurde. Von den Dramen des Guerente hat sich nichts erhalten, sie bewegten sich ohne Zweifel in einem ähnlichen Stil wie die seines Kollegen Buchanan; dagegen besitzen wir von dem berühmten lateinischen Schönredner Muret (1526—85) noch ein tragisches Jugendwerk, den Julius Caesar, der zuerst 1550 im Druck erschien.

Murets Caesar ist die erste politische Römertragödie in klassischem Stil, doch war der Verfasser, wie so viele Renaissancedramatiker, in der Wahl des Stoffes glücklicher als in der Aus-

führung. Sein Streben nach einer kalten formellen Korrektheit tritt auch hier hervor; Buchanan ist ihm gegenüber ohne Zweifel die bedeutendere dichterische Persönlichkeit. Drei Akte sind ohne alles dramatische Leben: der erste wird ausgefüllt durch einen Monolog Caesars, der im Vollgefühl seiner Macht auftritt; der zweite durch einen Monolog des Marcus Brutus und ein Gespräch desselben mit Cassius, der sogleich Brutus für die Verschwörung gewinnt; der dritte durch das obligate Gespräch Calpurnias mit der Amme nebst Erzählung eines unheilverkündenden Traums. Im vierten tritt wieder Caesar auf; Calpurnia weiß ihn in einem Streitgespräch mit Stichomythie zu überzeugen, daß es in Anbetracht des Traums besser sei, wenn er zu Hause bleibe; doch wird er gleich darauf durch ein Gespräch mit Decimus Brutus umgestimmt. Der fünfte Akt endlich spielt nach Caesars Ermordung, Brutus eröffnet ihn mit den Worten: Spirate cives, Caesar interfectus est, also einmal etwas anderes, als die schablonenhaften Botenberichte; diese Neuerung wurde von der modernen Kritik (vgl. Faguet S. 79) doch wohl zu stark angepriesen. Dann erscheint die jammernde Calpurnia im Wechselgespräch mit dem Chor, aber die Stimme Caesars ruft ihr zu, sie solle nicht klagen, denn er sei in den Himmel versetzt. Also eine Handlung, die sich sehr rasch, in etwa 550 Zeilen abwickelt; wenn auch der Stil weit reiner und nüchterner ist, als bei Seneca, so hat sich Muretus doch an einzelnen Stellen bemüht, ihm im prägnanten sentenziösen Ausdruck gleichzukommen, und Aussprüche wie der Caesars: „Nec sol quietem nec bonus princeps capit“ oder der des Decimus Brutus: „Si Caesar orbem, Caesarem mulier regit“ haben ohne Zweifel dem Dichter selber eine große Befriedigung gewährt.[1] Bei aller Korrektheit des Stils finden sich jedoch auch widerwärtige Roheiten, wie sie bei dem unklassischen Shakespeare nicht vorkommen, so sagt Marcus Brutus nach der Ermordung Caesars: „Ite et cadaver illud obscoenum feris Date laniandum“ und an einer anderen Stelle findet sich ein Hinweis auf Caesars unnatürliche Gelüste, der uns zeigt, wie derartige Dinge die Phantasie des Muretus beschäftigten.

Aber obwohl in den vierziger Jahren diese humanistische Richtung immer mehr im höheren Schulwesen Wurzel faßte, sind aus dieser Zeit keine weiteren Tragödien klassischen Stils erhalten.

---

1) Über einzelne Seneca-Reminiszenzen vgl. Adams in den Publications 25, 204f.

Von Petrus Fulvius (Fauveau), einem Schüler Murets und Mitschüler des Dichters Du Bellay in Poitiers, erfahren wir, daß er Tragödien im Stil Senecas schrieb, dabei aber doch dessen gravitätischen Stil herabminderte, wo es die Natur des dargestellten Stoffes zu erfordern schien[1]; es wird also ein ähnlicher Stil wie der Murets gewesen sein. Joseph Scaliger (1540—1609), in seinen Knabenjahren Zögling der Schule von Bordeaux, hat im Alter von siebzehn Jahren eine jetzt verschollene Tragödie Oedipus gedichtet, über welche er selbst im höheren Alter nicht glaubte erröten zu müssen[2], aber dieser Versuch gehört schon in eine etwas spätere Zeit. Paris blieb infolge der Herrschaft des sorbonnistischen Geistes zunächst in diesen Bestrebungen hinter der Provinz zurück; daß auch der kühnste und tatkräftigste Bekämpfer dieses Geistes, Petrus Ramus, kein Freund der Schulaufführungen war, haben wir schon gesehen.[3] Trotzdem läßt sich an den Pariser Kollegien am besten beobachten, wie der Sieg des humanistischen Schulwesens den glänzenden Aufschwung der französischen Philologie und zugleich auch die klassizistische Richtung in der französischen Literatur herbeiführte. Und welchen tiefen Eindruck die Tragiker bei der jungen Generation hinterließen, ist uns mehrfach bezeugt. Henri Estienne erzählt uns mit Begeisterung davon, wie er seine griechischen Studien mit Euripides Medea begann und die ganze Tragödie auswendig lernte. Und in ähnlicher Weise erzählt Claude Binet, der Biograph des Dichterfürsten Ronsard, wie dieser sich 1544—51 unter der Leitung Dorats in den alten Sprachen ausbildete und wie Dorat, als er das Genie seines Schülers erkannt hatte, ihm den Prometheus des Aeschylus in französischer Sprache mitteilte; Ronsard habe darauf seinem Meister Vorwürfe gemacht, daß er ihm solche Schätze so lange vorenthalten habe.[4] Die Wirkung dieser Studien auf die selbständige dichterische Tätigkeit sollte sich jedoch nicht sogleich und unmittelbar zeigen. Aus den Pariser Universitätskreisen ging damals

1) Vgl. Scaevola Sammarthanus, Elogia II, 7.

2) Vgl. Bernays, J. J. Scaliger (1855) S. 32. Über Ramus s. o. S. 76, 166.

3) Eine handschriftlich erhaltene Tragödie in klassischem Stil von der Schlacht bei St. Quentin (1557), verf. v. Abel Souris, Lehrer am Kollegium von Navarra, kenne ich bloß aus der Anführung bei Bolte S. 601; der Titel beweist von neuem die Vorliebe dieses Kollegiums für Darstellungen aus der Zeitgeschichte. Zu den Tragödien des Griaeus vgl. Bolte S. 602.

4) Über H. Estienne vgl. dessen Poëtae graeci (Genf 1566) S. 3; über Dorat vgl. dessen Oeuvres poétiques ed. Marty-Laveaux (Paris 1875; S. XIV der Bericht Binets, S. XVI über die Zeit von Ronsards Aufenthalt bei Dorat).

nur ein lateinischer Tragiker hervor, der unsere Aufmerksamkeit verdient, obwohl er vermutlich mit den berühmten Vorkämpfern der humanistischen Richtung in keiner näheren Beziehung stand.

Claude Rouillet (Roilletus) aus Beaune, ein Pariser Professor, von dessen Lebensumständen wenig bekannt ist, hat 1556 drei Tragödien mit anderen Gedichten vereint herausgegeben.[1] An erster Stelle steht die Tragödie Philanira, die in Stoff und Behandlung einen gewissen Zusammenhang mit der bunteren und formloseren Manier des früheren Schuldramas zeigt. Es ist die wohlbekannte Geschichte, die Giraldi in der Epitia und Shakespeare in Maß für Maß behandelt haben, aber nach einer anderen Version, deren Spuren schon früher in Frankreich nachweisbar sind[2] und wonach die Heldin durch Preisgebung ihrer Ehre das Leben ihres Mannes, nicht ihres Bruders retten will; der treulose Richter wird gezwungen sich mit ihr zu vermählen, muß dann aber sogleich sein Verbrechen mit dem Tode büßen. Der erste Akt zeigt uns die unglückliche Frau im Gespräch mit ihren Dienerinnen; dann begibt sie sich zu dem Richter Severus, um dessen Gnade für den gefangenen Gatten zu erflehen, und dieser teilt ihr seine Bedingung mit. Der schreckliche Zwiespalt in ihrer Seele wird im zweiten Akt entschieden durch die Vorführung einer Situation, die ganz außerhalb der Überlieferungen der klassischen Bühne liegt; wir sehen da Philanira mit ihren zwei Dienerinnen und drei Knaben, deren jüngster gern ein Steckenpferd haben möchte; der Dichter will uns vorführen, wie die Mutter durch den Anblick der Kinder und durch ihr harmloses Geplauder zu dem Entschluß gebracht wird, das Leben des Gatten um jeden Preis zu retten. Mit diesem Entschluß kehrt sie zu Severus zurück und erklärt ihm ihre Willfährigkeit. Ein Vergleich dieser Szenen mit dem öden Machwerk Giraldis zeigt uns, daß Rouillet doch das Wesen des vorliegenden dramatischen Problems richtig erfaßt und ihm mutig auf den Leib rückt, während ein Vergleich mit Shakespeare uns die Unzulänglichkeit der Ausführung mit doppelter Klarheit erkennen läßt; vor allem hat Rouillet, was

1) Claudii Roilleti Belnensis varia poemata. Parisiis. (Bl. 137 ein Lobepigramm auf Dorat.) Nach Bulaeus 6, 927 war er 1560 Rektor der Universität Paris, dann Gymnasiarcha am Burgundicum. Nach Papillon übersetzte er auch den Christus patiens ins Lateinische (gedr. 1611). Über eine Aufführung seiner Philanira in Cambridge 1564/65 vgl. Boas S. 21.

2) Über diese Version vgl. Dunlop-Liebrecht S. 279. Im übrigen s. u. Bd. IV S. 26.

ja auch viel leichter und bequemer war, in der Rolle des Severus mehr den Tyrannen als den Liebhaber hervorgekehrt. Dabei erscheint die Vorführung dieses Stoffes in einem Schuldrama — denn mit einem solchen haben wir es ohne Zweifel zu tun — doppelt gewagt. Und noch peinlicher wird sie an manchen Stellen durch die zugleich rohe und pedantische Art, wie Rouillet bei den gewagten Situationen verweilt. So führt er uns zu Beginn des dritten Aktes Philanira vor, nachdem sie sich dem Severus hingegeben; dieser sucht sie durch die Erwägung zu trösten, sie habe ja doch auch ein Vergnügen gehabt, das sogar nach dem bekannten Urteilsspruch des Tiresias noch größer sei, als das Vergnügen des Mannes. Dann folgt noch die grausame Enthüllung der Leiche des Hingerichteten und am Anfang des vierten Aktes wieder ein Stimmungsbild: die unglückliche Philanira mit den drei verwaisten Knaben, mit geschickter Unterbrechung der Senare durch Dimeter (Quid ora fletu tunditis? Quid lacrimis rorantibus Vultus tenellos spargitis? usw.), außerdem beginnt in diesem Akt die strafende Gerechtigkeit in Gestalt des Prorex einzugreifen. Im fünften Akt erzählt ein Nuntius dem Chor die zwangsweise Vermählung, sowie die Verurteilung und Hinrichtung des Severus nach der Brautnacht. Philanira hat sich also dem Severus nach seiner Schandtat zum zweitenmal hingegeben und sie tritt selber zum Schluß noch einmal auf, wehklagend, daß sie nun beide Gatten verloren habe! Offenbar hatte weder der Dichter selbst, noch sein Publikum die Empfindung, daß durch diesen Schluß die Wirkung vernichtet wird. Wenn auch Rouillet einen Stoff gewählt hat, der außerhalb der Traditionen der klassischen Tragödie liegt, so ist das durch die Abwesenheit alles Lokalkolorits ausgeglichen, der Gedankenkreis ist durchaus der mythologisch-heidnische. Die Handlung ist in eine Stadt in Insubrien (Oberitalien) verlegt, doch geht schon aus dem obigen hervor, daß wir uns nicht einen bestimmt fixierten Ort als Schauplatz der Szene vorstellen können; es wurde ohne Zweifel auch dieses Schuldrama ohne Dekoration gespielt und dadurch wurde es den Zuschauern erleichtert, von dem Begriff des Ortes zu abstrahieren. Wenn Rouillet in einer kurzen Vorbemerkung sagt, der Gegenstand habe kleine Abweichungen von den unverbrüchlichen Regeln des Horaz und dem mustergültigen Beispiel Senecas erfordert, so bezieht sich dies wohl vor allem darauf, daß in den häuslichen Stimmungsbildern mehr als drei Personen zugleich redend auftreten.

Weniger interessant sind die zwei anderen Tragödien Rouillets. Der Petrus, eine Märtyrertragödie, ist ohne jedes dramatische Leben. Gleich zu Anfang ist Senecas Octavia benutzt, aus der ja unser Dichter die Gestalt des Tyrannen Nero mit aller Bequemlichkeit für seine Zwecke herübernehmen konnte; von dorther stammt natürlich auch das Streitgespräch im ersten Akt zwischen Nero und dem weisen Ratgeber Senex. Zu Beginn des zweiten Aktes ist Petrus nach der Szene „Domine quo vadis" wieder in Rom erschienen und zeigt sich seinen späteren Nachfolgern Linus und Cletus, die schon wegen seiner Flucht beunruhigt waren. Hierauf wird er gefangen genommen; den eigentlichen Mittelpunkt des Stückes bildet die Szene, wo er dem Kaiser vorgeführt wird und ihn in einem langen Gespräch, hauptsächlich durch Erzählung der biblischen Wunder zu bekehren sucht, worauf ihm dann Nero ähnliche Wundertaten Jupiters vorhält. Man sieht, der Dichter wußte aus der dankbaren Situation nichts zu machen. Auf dem Weg zur Marterstätte tröstet Petrus noch seine Tochter Petronilla; das Martyrium selber wird natürlich im letzten Akt von einem Boten erzählt. In der dritten Tragödie Aman (nach dem Buch Esther) ist es Rouillet vielleicht am besten geglückt, die gedrungene bilderreiche Sprache Senecas nachzuahmen, auch läßt er sich durch den biblischen Stoff durchaus nicht davon abhalten, den Zierat mythologischer Gleichnisse und Anspielungen reichlich anzubringen, wie denn z. B. der Chor der Juden Esther wegen ihrer Schönheit mit Leda und Danae vergleicht. Auch ist die Zusammendrängung des Stoffes in die klassische Form leidlich geschickt. Aman ist natürlich von einem Senex begleitet, dessen Warnungen er nicht befolgt; der große Galgen, den er in seinem Übermut errichtet, wird mit allem rhetorischen Aufwand geschildert, dann aber muß er vor unseren Augen seinen Todfeind, den purpurgeschmückten Mardocheus, über die Bühne führen und der Chor singt dazu ein jubelndes Lied in adonischen Versen: Ponito luctus Natio Juda Ponito vilis Tegmina sacci Ponito planctus Ablue sordes Lux tibi parta est.

Neben solchen lateinischen Dichtungen wurde aber die französische Tragödie auch durch Übersetzungen aus dem Griechischen vorbereitet. Auch hier haben die von Franz I. herangezogenen und begünstigten Italiener mit den Einheimischen gewetteifert. Alamanni veröffentlichte seine Antigone-Übersetzung in Frankreich; Bandello, der auch in Italien die vornehmen Damen für die Tragikerlektüre zu gewinnen suchte, widmete

1539 der Königin Margareta von Navarra eine italienische Übersetzung der Hekuba in verschränkt gereimten Endecasillabi mit einer kurzen Einleitung über den moralischen Nutzen der Tragödie.[1] Aber damals hatten schon die Franzosen selber sich zu regen begonnen, die einen so schönen patriotischen Eifer an den Tag legten, um die Werke der alten Literaturen in ihrer Sprache würdig wieder aufleben zu lassen. Die ersten Tragikerübersetzungen entstanden also noch ehe die Humanisten strenger Observanz tumultuarisch in die Arena traten; sie stammen aus der Generation Marots und der Königin Magareta. Lazare de Baif, der als französischer Gesandter in Venedig (1530—33) das literarische Treiben der Italiener aus nächster Nähe kennen lernte[2], übertrug die Elektra des Sophokles (1537) und die Hecuba des Euripides (1544).[3] Erfüllt von dem hohen Beruf der Tragödie als Lehrerin der Könige[4], widmete er die Hekuba-Übersetzung Franz I., der an ihrer Entstehung lebhaften Anteil genommen hatte; die Trimeter des Originals sind teils durch Zehnsilbler, teils durch Alexandriner wiedergegeben. Am meisten Interesse kann jedoch die Übersetzung der Iphigenie in Aulis von Sibilet[5] (1549) beanspruchen, schon aus dem Grunde, weil dieser theoretische Vertreter der Marotischen Generation auch hier nach bestimmten Grundsätzen vorgegangen ist, die er in der Widmung und Vorrede darlegt. Er will so viel wie möglich die metrische Mannigfaltigkeit des Originals beibehalten. So hat er die Trimeter durch heroische Verse (10- und 11silbler), die

1) Nach der Handschrift herausg. v. Manzi, Rom 1813. Über den Dankbrief Margaretas an Bandello vgl. die Einleitung zu dessen Novelle IV, 19. Über die Euripidesstudien, die Bandello mit Lucrezia Gonzaga betrieb vgl. Lucrezia Gonzaga, Lettere (1552) S. 61f.

2) Hübsche Details über seine griechischen Studien in Venedig in Legrands Bibliothèque hellénique 1, CLXXXVI.

3) Sturel, Essai sur les traductions du théâtre Grec en France avant 1550 (Revue d. hist. lit. de la France 20, 269ff.), will die letztere Übersetzung dem Bouchetel zuschreiben. Außerdem bespricht er mehrere nur handschriftlich erhaltene Übersetzungen, die hier unberücksichtigt bleiben können: Antigone, Iphigenie in Aulis und Trondes; für die beiden letzteren macht er die Autorschaft Amyots wahrscheinlich.

4) Car a ces fins ont elles (les tragédies) este premierement inventees pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles: a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu.

5) Genauer Titel bei Brunet. Sibilet nennt die Titelheldin Iphigene, dieselbe Namensform auch bei anderen Schriftstellern dieser Zeit, z. B. Jodelle ed. Marty-Laveaux S. 183.

Trochaeischen Tetrameter, die gerade in dieser Tragödie bei lebhafterem Wechsel der Rede besonders häufig eintreten, durch Alexandriner wiedergegeben, ohne zu bedenken, daß im Französischen gerade die längere Zeile einen ruhigeren und gravitätischeren Eindruck hervorruft, auch läßt er sich oft zu Weitschweifigkeit verleiten, so daß die 1650 Verse des Originals bei ihm durch 3300 Verse wiedergegeben sind und die Stichomythien gewöhnlich nicht zur Geltung kommen.[1] Dann tut er sich auch etwas auf die Einrichtung der Orthographie zugute[2], ebenso auf die Neuerung, daß die Personen der Tragödie sich je nach ihrem Stand mit toi oder vous bezeichnen, eine Neuerung, die sich in der französischen Tragödie noch fester einwurzelte als in der italienischen. Dabei weist er ausdrücklich auf die Vorarbeit des Erasmus hin, die er namentlich in den Chorgesängen stark benutzt hat, auch meint er bescheiden, seine Arbeit sei mit einer Meisterleistung wie Marots Übersetzung von Musaeus Hero und Leander nicht zu vergleichen. Endlich aber folgt noch ein kleiner Ausfall gegen die neue Schule, deren Manifest, Du Bellays Défense et illustration de la langue française eben in diesem Jahre 1549 erschienen war. Sibilet denkt offenbar an Du Bellays geringschätzige Beurteilung der von ihm selbst in seiner Poetik so hochgestellten Übersetzertätigkeit, wenn er ironisch meint, er beanspruche gar nicht den Ruhm, mit seiner Arbeit die Muttersprache zu bereichern[3], doch sei immerhin der Übersetzer nicht so tadelnswert, wie derjenige, der sich selbständiger Erfindung rühme und dabei Wort für Wort aus andern entlehne.

So war, als Sibilets Iphigenie erschien, der französischen Dichtung bereits ein neues, höheres Ziel gesteckt; man sollte — so lautete das stolze Programm — nicht mehr durch Übersetzungen die heimische Literatur zu bereichern suchen und auch nicht mehr den Alten in ihrer eigenen Sprache nacheifern, sondern in der Muttersprache, und so durch neue Schöpfungen die höchsten und erhabensten Gattungen der antiken Poesie für das Vaterland erobern. Diesen hochfliegenden Plan suchten die Dichter der jungen Schule zuerst auf dem Gebiete der lyrischen Poesie

1) Vgl. Sturel a. a. O. S. 638ff.

2) Anstatt der bisher gebrauchten Ausdrücke chorus oder chore will Sibilet lieber sagen coeur „qui en nostre langage François sinifie méme chose aus colleges Ecclesiastiques“. Das Wort wurde auch von Jodelle angenommen.

3) Si la langue Françoise n'est illustree par la version des poëmes, on ne s'en doit attacher a moy qui n'en suy illustrateur ne gagé ne renommé.

zu verwirklichen. Hinsichtlich des Dramas enthielt Du Bellays Défense nur die flüchtige Bemerkung, daß der Dichter sich auch in Komödien und Tragödien versuchen möge, falls die Könige und Republiken sie wieder in ihrer alten Würde und Herrlichkeit herstellen und ihnen den Platz gewähren wollten, den die Farcen und Moralitäten usurpiert hätten; Du Bellay setzt voraus, daß der angehende Dichter wisse, wo er in der alten Literatur die unvergänglichen Muster zu finden habe. Also eine schroffe Ablehnung der mittelalterlichen Formen des Dramas. Die Dichter und Theoretiker des klassischen Stils in Italien hatten diese dramatischen Formen ignorieren können; sie brauchten sie nicht erst aus der Gunst der Kreise zu verdrängen, an die sie sich mit ihren Dichtungen wandten. In Frankreich aber, wo die mittelalterliche Literatur am reichsten ausgebildet war und sich am längsten hielt, mußte dieser Literatur wie auf anderen Gebieten, so auch besonders auf dem dramatischen, ein Kampf bis aufs Messer angekündigt werden; man wollte nichts mehr wissen von der halb humanistischen, halb volkstümlichen Richtung der Marotschen Schule, deren theoretischer Vertreter in seiner Poetik auch gegenüber den mittelalterlichen Formen des Dramas eine bequem vermittelnde Haltung eingenommen hatte (s. u. Buch V). Der Dichter sollte im Hinblick auf den unsterblichen Nachruhm das Urteil des Pöbels verachten. Dieser stolze Grundsatz der humanistischen Poesie wird vielleicht nirgends so schroff hervorgekehrt wie in den Werken der Plejade; in Du Bellays „Ode de l'immortalité des poètes“ steigert er sich zu dem Ausruf:

Rien ne me plait, fors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire.

Aber die lustige Person im Faust sagt mit Recht, daß der dramatische Dichter vor allem an die Mitwelt denken muß, und so blieb den Tragikern der Plejade die Einwirkung auf die breiten Massen versagt. Unter diesen exaltierten Studenten, die wie Sainte-Beuve bemerkt hat, ihre Begeisterung für Genie hielten, befand sich kein Racine oder Schiller, der einen idealen Stil mit populärer Wirkung hätte schaffen können.

Die Rolle des tragischen Reformators ist unter den Plejadedichtern dem Étienne Jodelle zugefallen (geb. zu Paris 1532, gest. 1573). Sein eigentliches Gebiet war das komische und satirische; seine Komödie ist besser als seine Tragödie, doch sollte er zugleich Sophokles und Menander sein und so wurde er, wie

das häufig bei solchen enthusiastischen Jugendbündnissen geschieht, durch den Einfluß seiner Umgebung in eine falsche Bahn gedrängt. Seine erste Tragödie „Cleopatre captive“ wurde sogleich nach ihrer Vollendung (1552) als eine epochemachende literarische Großtat mit Jubel begrüßt. Der erste französische Tragiker hat also wie der erste italienische den Stoff nicht aus dem überlieferten tragischen Zyklus entnommen, sondern hat eine Begebenheit aus der römischen Geschichte gewählt, in der ein liebendes Weib im Mittelpunkt steht. Doch ist es fraglich, ob damals ihm und seinen Genossen überhaupt etwas von der italienischen Tragödie bekannt war. Jedenfalls wird Jodelle in bezug auf literarische Bildung, Einsicht in das Wesen der tragischen Technik und Sorgfalt der Arbeit von Trissino weit übertroffen. Er hat den Stoff wie Shakespeare aus Plutarchs Antonius entlehnt, aber bloß die Ereignisse nach Antonius Tod dramatisiert, die dem fünften Akt bei Shakespeare entsprechen. Trotz dieser klassischen Zusammendrängung des Stoffs ist er jedoch mitunter in die mittelalterliche Manier verfallen, indem er unwesentliche Nebenumstände mit breiter Ausführlichkeit erzählt. Der erste Akt wird durch den Geist des Antonius eröffnet, der Kleopatras nahes Ende verkündigt, darauf kommt, von zwei Dienerinnen begleitet, Kleopatra, die die Geistererscheinung als Traumgesicht erlebt hat; im zweiten Akt berät Octavianus mit zwei Vertrauten, was nun mit der besiegten Kleopatra geschehen solle; im dritten stehen Octavian und Kleopatra einander gegenüber, er will sie als Triumphator mit sich nach Rom führen, sie fleht vergebens um Gnade; im vierten Akt faßt Kleopatra den Entschluß, sich in die Grabkammer des Antonius zu begeben, um dort ihr Leben freiwillig zu endigen und die Dienerinnen wollen mit ihr sterben; im fünften erscheint ein Bote und meldet dem Chor Kleopatras Tod. Man kann die Ärmlichkeit dieser Handlung nicht etwa aus dem Zwang der klassischen Form erklären, denn diese hätte sehr wohl gestattet, auch den Tod des Antonius mit in die Tragödie hineinzuziehen. Jodelle hat dies vermutlich unterlassen, um die bequeme Einleitung mit Geistererscheinung und Traum nach Euripides Hekuba kopieren zu können. Der große Umfang ist nicht etwa dadurch zu erklären, daß der Dichter sich mit besonderer Liebe in die einzelnen Situationen versenkt hätte. Er schrieb darauf los, was ihm gerade einfiel; man hat den Eindruck einer rasch hingeworfenen und zum Teil auch rein mechanisch durchgeführten Arbeit. Nur an einzelnen Stellen in der Rolle der Kleopatra kommt der schwere

Trübsinn des verlassenen Weibes, die Trauer um den Geliebten, der durch ihre verführerischen Reize in den Abgrund gezogen wurde, und dann wieder die Sehnsucht nach Wiedervereinigung durch den Tod zu ergreifendem Ausdruck; hier hat Jodelle sich offenbar mit wärmerem Herzen und stärkerer Mitempfindung in die tragische Situation versenkt, als dies bei Trissino der Fall ist. Derartige Stellen wurden schon wiederholt von den Kritikern hervorgehoben und angepriesen und der Dichter hat leider nur zu gut dafür gesorgt, daß sie an der Masse der übrigen Verse eine wirksame Folie haben. Er wählte die beiden Versformen, die schon vor ihm die Übersetzer griechischer Tragödien angewendet hatten, den Alexandriner im ersten und vierten Akt und den Zehnsilbler in den übrigen, ohne daß Inhalt und Stimmung einen hinlänglichen Grund für diesen Wechsel darböten. Doch ist seine Handhabung des Alexandriners sehr schwerfällig, vor allem dadurch, daß er die betonten Silben zu sehr hervortreten läßt; öfters kommt es vor, daß in einem Vers die stärker und schwächer betonten Silben sich in gleicher Zahl befinden und regelmäßig miteinander wechseln. Dadurch entsteht ein schwerfälliges und einförmiges Geklapper, während die französischen Dichter, die den Alexandriner zu handhaben verstehn, in der Regel bloß vier Silben stärker hervortreten lassen, die sie in der mannigfachsten Weise zwischen die acht oder neun übrigen einordnen und dadurch im Tonfall des Verses jene melodische Abwechslung hervorbringen, die vor allem in der gehobenen dramatischen Rede unentbehrlich ist. In dieser Hinsicht bezeichnet Jodelle sogar einen Rückschritt gegenüber den Tragödienübersetzern aus der vorhergehenden Zeit.[1]

---

1) Man vergleiche z. B. einerseits die folgenden Worte Kleopatras im vierten Akt:

Mourons donc, chères soeurs; ayons plustost ce coeur
De servir à Pluton qu'à César, mon vainqueur.
Mais, avant que mourir, faire il nous conviendra
Les obsèques d'Antonie, et puis mourir faudra.
Je l'ay tantost mandé à César qui veut bien
Que mon seigneur j'honore, hélas! et l'ami mien.
Abbaisse toi donc, ciel, et avant que je meure
Viens voir le dernier dueil qu'il faict faire à ceste heure.

Andererseits der Anfang von Baifs Hekuba-Übersetzung:

Des abysmes ie vien d'enfer profons et noirs
Des portes de la nuict et des obscurs manoirs
Ou les ombres des mors sans lumiere ne jour
Par trop sont esloingnez du celeste sejour.

Diesen Fehlern gegenüber kommen andere kaum in Betracht, die die Kritiker der folgenden Zeit vom Standpunkt einer höher entwickelten Stil- und Verskunst gegen Jodelle wie gegen die übrigen Tragiker der Plejade erhoben. Nur ein Umstand muß hervorgehoben werden, der seine Nachlässigkeit wie seinen Mangel an Begabung für den tragischen Stil besonders deutlich verrät, die häufigen Wiederholungen, die nicht zur Hervorhebung des Inhalts, sondern nur zur Ausfüllung des Verses dienen sollen; so sagt Oktavian in dem allerdings ganz besonders matten und schwerfälligen zweiten Akt: „d'avoir d'Antoine, Antoine dis-je, horreur“ und ein paar Zeilen später „Or je désire, or je désire mieux“. Der Vorwurf des Unedlen, der tragischen Würde Widerstreitenden, mit dem die Klassizisten stets bei der Hand sind, wird Jodelle gegenüber besonders in bezug auf einen Zwischenfall des Gesprächs zwischen Oktavian und Kleopatra geltend gemacht. Hier wird im Anschluß an Plutarch dargestellt, wie Kleopatras Diener Seleucus sich in die Unterredung einmischt und den Oktavian darauf aufmerksam macht, daß die Königin noch weit mehr Reichtümer besitze, als sie angezeigt habe, worauf Kleopatra den Verräter an den Haaren zieht und ihn mit der Faust ins Gesicht schlägt. Aber auch Shakespeare führt uns seine Kleopatra in einer ähnlichen Situation vor Augen (II, 3), und man könnte gegen Jodelle nur den Vorwurf erheben, daß bei ihm die Szene mit dem Stil des Ganzen nicht im Einklang steht. Wenn man die Chorgesänge der alexandrinischen Frauen betrachtet, muß es ganz besonders auffallen, daß die junge Schule gerade Jodelle als ihren Dramatiker ins Vordertreffen stellte, denn es zeigt sich nichts von dem vielbewunderten und vielgescholtenen Ronsardisch-Pindarischen Schwung, der hier doch noch am ehesten am Platz gewesen wäre; es sind kurzzeilige Strophen, größtenteils von sehr durchsichtigem und einfachem Bau, aber auch, wo sie etwas komplizierter sind, durchaus in dem Stil der früheren Lyrik gehalten, auf die das Manifest der neuen Schule so hochmütig herabsah. Auch der Gedankengang ist einfach bis zur Trivialität; den Inhalt bilden natürlich die seit Seneca gangbaren Gemeinplätze und mythologischen Beispiele. Da die Chöre zum Gesangsvortrag bestimmt waren, hat Jodelle hier den regelmäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Versausgänge eintreten lassen, den er ebenso wie Marot bei der gesprochenen Rede nicht für erforderlich hielt.[1]

1) Vgl. hierüber besonders Pasquier, Recherches VII, 7. Der erste Akt enthält bloß weibliche Reime, in den übrigen Akten ist der Wechsel willkürlich.

Nach Art der Italiener und Neulateiner ist auch ein Prolog vorangestellt, der den König Heinrich II. begrüßt und überschwänglich verherrlicht; er spielt auf die Siege an, die der König im März dieses Jahres gegen den Nachfolger Oktavians, Kaiser Karl V., erfochten hatte. Der König war bei der ersten Aufführung im Hôtel de Reims, dem Wohnsitz des Erzbischhofs und späteren Kardinals von Lothringen anwesend[1], zwei Dichter des Ronsardischen Kreises, Remy Belleau und La Péruse traten dabei als Schauspieler auf und die enthusiastischen Freunde sorgten dafür, daß diese erste französische Tragödienaufführung sogleich im ganzen Land als ein großes Ereignis gefeiert wurde; der König schenkte dem Dichter fünfhundert Taler und gab ihm noch andere Gnadenbeweise wegen dieser „chose nouvelle et très belle et très rare", doch hat ihm vermutlich die Tragödie weniger gefallen, als das darauffolgende Lustspiel Jodelles. Später wurde die Doppelvorstellung noch einmal — Pasquier erwähnt nicht wann — in einer der Universitätsanstalten, im Collège de Boncour unter ungeheurem Zulauf der Studenten wiederholt. Sie füllten den ganzen Hofraum aus, wo die Vorstellung stattfand, während hochangesehene Männer überall aus den Fenstern herabschauten. Vermutlich war es nach einer dieser Aufführungen, daß die „docte bande" der jungen Dichter zu Ehren Jodelles in Arcueil bei Paris jenes Festmahl hielt, bei dem ein Bock als tragisches Tier mit Blumen bekränzt in die Versammlung hineingetrieben wurde.[2] Auch die Lobgedichte, die die Freunde nach humanistischer Sitte dem Tragiker widmeten, leisten an grotesker Überschwänglichkeit das Äußerste; Ronsard meinte sogar, daß Sophokles, wenn er noch lebte, von Jodelle lernen könnte. Einen solchen glänzenden, von allgemeiner Begeisterung getragenen Empfang hatte die Tragödie in Italien nicht gefunden; dort hatten die ersten Versuche mehr den Charakter akademischer Studien und wurden nicht von einer unreifen tumultuarischen Jugendschar gestützt und getragen; dort war auch, wie wir schon sahen, kein Anlaß zu der gehobenen

1) Wahrscheinlich Sept.-Okt. 1552, möglicherweise erst Jan.-Febr. 1553, vgl. das von geistvollen und lehrreichen Ausführungen begleitete Verzeichnis der Tragödienvorstellungen in jener Zeit von Lanson in der Revue d'hist. litt. de la France 10, 177ff.

2) Dieser Hergang wurde viel besprochen und mit mancherlei entstellenden Zutaten versehen; er spielt bekanntlich eine große Rolle in der Polemik Ronsards mit den Calvinisten, die das Fest von Arcueil als einen heidnischen Greuel darstellten. Zur Literatur über diesen Streit vgl. die Artikel im Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français Bd. 36—38.

Kampfesstimmung gegen die mittelalterliche Barbarei, dort war in einer Zeit der Fremdherrschaft und politischen Gleichgültigkeit die Idee einer nationalen Literatur auf antiker Grundlage weniger von dem Patriotismus als belebendem Element begleitet. Auch haben damals in Frankreich die gelehrten Philologen der Nationalliteratur das wärmste Interesse entgegengebracht und haben sich durch die patriotische Bekämpfung der neulateinischen Poesie keineswegs beirren lassen. *Ἓν δὲ κλέος μέγ' ἄριστον ἀμύνεσθαι περὶ γλώσσης τῆς πατριῆς* — so rief der Humanist Dorat in dem Widmungsgedicht vor dem Manifest seines Schülers Du Bellay und der berühmteste Philolog des damaligen Frankreichs, Turnebus, befand sich unter der begeisterten Zuhörerschar bei der Aufführung im Hofe des Collège de Boncour. Dabei war diese Aufführung gewiß nicht durch eine glänzende Ausstattung unterstützt; man hielt sich wohl an die übliche Einrichtung der Schulaufführungen mit den scenae im Hintergrund. Im Prolog zu der Aufführung der Komödie, die auch im Collegium auf die Tragödie folgte, hebt Jodelle selber hervor, daß Bühnenräume mit glänzend ausgestattetem amphitheatralischem Aufbau den Fürstenhöfen vorbehalten bleiben müßten.[1] Offenbar enthalten diese Worte einen Hinblick auf die reichere Ausstattung der Aufführung vor dem König, bei welcher auch nach einer späteren Angabe des Scévole de Sainte Marthe ein magnificus scenae veteris apparatus entfaltet worden sein soll. Aber genauere Nachrichten über die Inszenierung der französischen Tragödien in diesem Zeitraum fehlen gänzlich.[2]

Jodelle hielt sich nicht auf der Höhe seines ersten glänzenden Erfolgs. Der kleine Bruchteil seines Nachlasses, der durch den Druck vor dem Untergang gerettet ward, enthält noch eine Tragödie „Didon se sacrifiant“[3], von der wir weder die Entstehungszeit wissen, noch auch sagen können, ob sie jemals aufgeführt wurde. Wir sahen schon früher, daß ein Tragiker klassischen Stils von diesem Stoff bloß die Schlußwendung dramatisieren kann. Jodelle hat also hier ebenso wie in der Kleopatra eine

1) S. u. Buch V.

2) Vgl. hierzu die treffende Widerlegung der irrigen Anschauungen früherer Literarhistoriker von Rigal, La mise en scène des tragédies du XVIe siècle (Revue d'hist. litt. 12, 1ff.).

3) Daß Jodelle noch weit mehr Dramatisches verfaßt hatte, ergibt sich aus einer merkwürdigen Äußerung in seinen Werken ed. Marty-Laveaux 1, 240.

tragische Katastrophe in fünf Akte auseinandergezogen; ein Fortschritt ist nicht zu bemerken. Die Klagen und Verwünschungen Didos und ihrer Schwester, die Verteidigung des Aeneas: das alles wird in endlos langen Reden vorgetragen, natürlich werden auch einzelne schöne Stellen Virgils in schwerfälliger Umarbeitung übernommen. Für den Seelenzustand eines unglücklichen, leidenschaftlichen Weibes hatte Jodelle an einzelnen Stellen der Kleopatra einen prägnanten Ausdruck gefunden, auch hier fehlt es nicht ganz an solchen Stellen, doch ist, wie bereits Ebert mit Recht bemerkt hat, bei Dramatisierung der Gespräche zwischen Dido und Aeneas die Gefahr naheliegend, ins Komische zu verfallen, und auch Jodelle hat diese Gefahr nicht vermieden, namentlich in der Rede, wo Aeneas im trockensten Tone Dido darüber belehrt, daß ihre bisherigen Beziehungen ihn zu nichts verpflichteten.[1] Didos Tod wird natürlich nicht auf der Bühne dargestellt, sondern am Schluß von Barce dem Chor erzählt. Jodelle hat diese Tragödie ganz in Alexandrinern gedichtet, in einem großen Teil des Stücks mit regelmäßigem Wechsel männlicher und weiblicher Reimpaare; dieser regelmäßige Wechsel, der sich u. a. auch in den Tragödien Rivaudeaus und Bounins findet, hat sich dann in der folgenden Zeit immer mehr eingebürgert.

Während Jodelle in früheren Jahren wegen der wunderbaren Vielgestaltigkeit, Leichtigkeit und Raschheit seiner dichterischen Produktion als der Dämon der jungen Poetenschule gefeiert wurde, lockerten sich späterhin die engen freundschaftlichen Beziehungen und er verlor auch die Gunst des Hofes. Vieles in den Dichterwerken, die aus der trüben Stimmung dieser späteren Jahre erwuchsen und nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen gehören, ist anziehender und wertvoller als die Tragödien. Diese wurden erst 1574, ein Jahr nach Jodelles Tod gedruckt, als schon eine ganze Reihe von neuen tragischen Dichtern aufgetreten war, und es scheint, daß diejenigen, die dem wunderbaren Schauspiel der ersten französischen Tragödienaufführung begeistert zugejubelt hatten, sich nun etwas ernüchtert fühlten, da sie das gepriesene Werk schwarz auf weiß vor sich sahen. Auch Sainte-Marthe, der früher Jodelle als einen zweiten Apollo gepriesen hatte, bezeichnet

1) Er sagt u. a.:

Si tu nommes l'amour entre nous deux passée
Mariage arresté, c'est contre ma pensée.

in seinen Elogia (IV, 1) den tragischen Stil Jodelles als durior minusque dilucidus.[1]

Als zweiten großen Tragiker neben Jodelle betrachteten die Dichter der Plejade ihren Genossen Jean de La Péruse, der bei der Kleopatra-Aufführung mitwirkte und vermutlich bald darauf — spätestens 1553 — seine Tragödie Médée verfaßte.[2] Er starb 1554 in Poitiers, wohin er des Rechtsstudiums wegen übergesiedelt war, schon in dem Alter von fünfundzwanzig Jahren an den Folgen jugendlicher Ausschweifungen. Seine Tragödie wurde im folgenden Jahre veröffentlicht; wie es scheint war das hinterlassene Manuskript unvollständig und Scévole de Sainte-Marthe mußte nicht unbeträchtliche Ergänzungen und Verbesserungen vornehmen. Auch in diesem Falle regnete es enthusiastische Lobpreisungen ebenso wie nach dem ersten Auftreten Jodelles, vor allem in dem literarischen Kreis, der sich in dem musenfreundlichen Poitiers zusammengefunden hatte: der Jurist François de Nesmond meinte, daß la Péruse mit seiner Medea den Namen des Euripides verdunkeln werde und Muret hat die Apotheose des großen französischen Tragikers in einem Sonett besungen. Wenn man aber die Tragödie selber ins Auge faßt, kann man wohl mit dem alten Colletet ausrufen: „O Réputation, que tu t'acquérois alors à peu de frais!“ Die „Médée“ beruht im wesentlichen auf Seneca, doch ist der Umfang auf mehr als 2000 Verse, also etwa das Doppelte von Senecas Tragödie angeschwollen. Außerdem hat La Péruse manches in der Reihenfolge der Szenen geändert und auch einiges aus Euripides übernommen, so die Figur des „Gouverneur des Enfans“, auch benutzte er Euripides für den Bericht vom Tod der Tochter Kreons. Ein enger Anschluß des französischen Dichters an Seneca zeigt sich vor allem in den Monologen und Chorgesängen; an einzelnen Stellen, z. B. gleich in den Eröffnungsszenen, ist ihm der pathetische Ton ganz leidlich gelungen, doch war die gedrängte pointierte Sprache nicht seine Sache und er verfällt oft in triviale Redseligkeit.[3] Er läßt wie Jodelle in der

1) Das frühere lobende Urteil findet sich in dem lateinischen Epigramm auf La Péruse (s. u.). Über Pasquiers Enttäuschung beim Erscheinen der Werke Jodelles vgl. Recherches VII, 6.

2) Petrus Fulvius preist ihn sogar als den Bahnbrecher auf dem Gebiete der Tragödie: „ausus inaccessam primus inire viam“; vgl. Deliciae poetarum Gallorum ed. Gruter 1, 924. Im Druck erschien die Médée 1556.

3) Der Anfang lautet:

Dieus qui avés le soin des loix de mariage
Vous aussi qui bridés des vens émeus la rage

Kleopatra Alexandriner und Zehnsilbler miteinander wechseln, aber nach einem bestimmten Grundsatz: die Amme und der Pädagog sprechen in Zehnsilblern, während das längere und feierlichere Versmaß den Personen aus königlichem Geschlecht vorbehalten bleibt. Das frühe Hinscheiden des La Péruse war schwerlich ein großer Verlust für die tragische Kunst; wie die andern Dichter seines Kreises, so zeigt auch er sich im vorteilhaftesten Licht, wenn er nicht den erhabensten Zielen nachstrebt, sondern sich in der anspruchslosen Manier der älteren Dichter bewegt.

Merkwürdig ist es aber, daß der Hauptvertreter der Marotschen Schule am Hof, der Abbé Melin de Saint-Gelais auch einmal seine eigentliche Spezialität, die anmutigen poetischen Kleinigkeiten verließ, um mit den Dichtern der Plejade auf dem neu eroberten Gebiet der Tragödie zu wetteifern. Denn eine solche Tendenz dürfen wir bei seiner französischen Bearbeitung von Trissinos Sofonisba voraussetzen, die 1556 auf Veranlassung der Königin Katharina von Medici zur Feier der Hochzeit des Herrn von Sipierre in Blois von den Töchtern der Königin, sowie von Herren und Damen des Hofs aufgeführt wurde.[1] Melin de Saint-Gelais, ein Kenner und Bewunderer der italienischen Literatur, wollte offenbar die Sofonisba dem Erstlingswerk Jodelles gegenüberstellen, den der König zwei Jahre vorher mit solcher Auszeichnung behandelt hatte, und es ist begreiflich, daß die Königin und ihre italienischen Landsleute am Hofe diesem Plan freundlich gesinnt waren. Der Poète courtisan scheute offenbar die Mühe

Et quand libres vous plaist les lâcher sur la Mer
Faites hideusement flots sur flots écumer usw.

dagegen der Chorgesang V, 303 ff.:

Trop hardy fut celuy
Qui premier sur la mer
Asseura son appuy
Et premier sceut ramer
Plusieurs en ont depuis
Enduré maint ennuys.

oder die Worte Medeas im fünften Akt:

Que reste il plus sinon que massacrer les filz
Qu'avec ce desloyal mal-heureuse je fis.

1) Nach Brantôme, Oeuvres 3, 257 (Paris 1867). Das Datum nach Lanson a. a. O. S. 196. Im Druck erschien diese Übersetzung 1559, ein Jahr nach Melin de Saint-Gelais' Tode; sie wird mitunter fälschlich dem François Habert zugeschrieben. Eine ausführliche Vergleichung der Tragödien Trissinos und Melin de Saint-Gelais' in der Abhandlung von L. Fries über Montchrestiens Sophonisbe, Diss. Marb. 1886.

einer versifizierten Übersetzung, der Dialog ist in Prosa, nur die Chöre in Alexandrinern oder Zehnsilblern, aber an einzelnen Stellen durch eingeschobene Kurzzeilen dem lyrischen Tonfall angenähert. Wie Brantôme bemerkt hat der Bearbeiter seine Vorlage besser ausgeziert „mieux l'orna". Er hat die lange exponierende Erzählung der Sofonisba abgekürzt und öfter durch Bemerkungen der „dame de chambre" unterbrochen. Nachdem Sofonisba den Giftbecher geleert hat, tritt sie nicht mehr aus dem Palast hervor, um vor den Augen der Zuschauer zu sterben; ihr Tod wird von einer ihrer Frauen erzählt.

Übrigens war in den nächsten Jahren die dichterische Tätigkeit auf dem Gebiete der Tragödie nicht besonders lebhaft. Diejenigen, welche von den Anregungen der neuen Schule ausgingen, wählten fast durchweg Stoffe aus dem klassischen Altertum. So hat Charles Toutain aus Falaise in der Normandie, dem die Dichtkunst als Erholung nach dem sévère labeur des Pandectes diente, im Jahre 1556 eine Tragödie Agamemnon erscheinen lassen, um, wie er selber sagt, sich auf der neuen Bahn der tragischen Kunst zu versuchen. Er schließt sich getreu an Seneca an, dessen gedrungenen Stil er an manchen Stellen mit den Kunstmitteln der französischen Dichtersprache seiner Zeit erfolgreich nachbildet, dann kommen auch wieder arge Unbeholfenheiten zum Vorschein. Der gefeierte Humanist Dorat, der sich sonst so gern dazu verstand, die Publikationen der Plejade mit lateinischen Lobversen zu begleiten, hat sich in diesem Falle mit einigen sehr gewundenen Phrasen aus der Affäre gezogen.[1]

Um so glänzender war der Erfolg, den Jacques Grévin[2] (1538—70) mit seiner Tragödie Jules César errang, die am 16. Februar 1561 im Collège de Beauvais aufgeführt wurde. Grévin kann schon zu der „seconde volée", zu der jüngeren Generation gerechnet werden, die Ronsard als ihren Lehrer und Meister verehrte, wenn auch später zwischen dem katholischen Ronsard und dem protestantischen Grévin ein Zerwürfnis eintrat. Er hat in seiner kurzen Laufbahn eine ungemeine Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit entfaltet; Heinrichs II. Schwester Margareta, die einflußreichste Gönnerin der Plejade, hat ihn nach ihrer Vermählung mit dem Herzog von Savoyen als ihren Leibarzt nach Turin ge-

1) Noch mangelhafter scheint nach Parfait 3, 329 die Agamemnonübersetzung von Le Duchat (1562).

2) Über Grévin vgl. die ausführliche Monographie von Pinvert (Paris 1899).

zogen, Ronsard in seiner Elegie an Grévin vor der Ausgabe von dessen Théatre (1561) preist den jüngeren Freund, der bereits die ältere Generation übertroffen habe und wie Apollo Dichtkunst und Arzneikunst verbinde: auch Buchanan hat Grévins Tragödie mit ein paar Lobversen bedacht. In der Anordnung des Stoffs folgt er im wesentlichen dem Vorbild seines Lehrers Muret, an den er sich auch oft im Wortlaut anlehnt[1], doch konnte er trotzdem mit Recht den selbständigen Charakter seiner Arbeit betonen. Vor allem hat er die Gestalt des Antonius neu eingeführt; während im Anfang von Murets Tragödie Caesar mit einem Monolog auftritt, entwickelt er bei Grévin seinen Charakter in einem Gespräch mit Antonius. Und im fünften Akt erscheint Antonius nach den triumphierenden Verschwörern; er zeigt den Soldaten Caesars blutiges Gewand und reizt sie zur Rache auf. Diese Soldaten, die hier am Schluß als eine mithandelnde Masse erscheinen, waren vorher in den Zwischenakten als Chor aufgetreten, doch nicht mit lyrischen Gesängen, sondern mit Gesprächen, die im Gegensatz zu den feierlichen Alexandrinern des Hauptteils in den volkstümlichen achtsilbigen Versen gehalten sind. Grévin rechtfertigt diese Neuerung in dem vorangestellten „Discours pour l'intelligence de ce théatre". Er sagt da, er dichte nicht für Griechen oder Römer, sondern für Franzosen, denen solche Chöre, vorgetragen von schlecht eingeübten Sängern, nicht gefielen; er habe das selber schon wiederholt beobachtet. Außerdem sei die Tragödie Darstellung der Wahrheit und es sei unwahrscheinlich, daß das gemeine Volk bei Staatsumwälzungen singe. Man brauche hierin nicht die Griechen und Römer nachzuahmen: „Il nous est permis d'oser quelque chose." So konnte er sich als einen kühnen Neuerer und seine Tragödie als die erste französische Tragödie im wahren Sinne betrachten, obgleich er dem Jodelle „pour la promptitude et gentillesse de son esprit" Lob spendet. Auch muß man bekennen, daß bei ihm die Sprache nicht so schwerflüssig ist wie bei Jodelle, andrerseits herrscht ein etwas wärmerer Ton als bei Muret, aber die edlen Züge im Verhältnis des Brutus zu Caesar hervorzuheben, war doch erst Shakespeare vorbehalten. Einzelnes schwungvoll und energisch Ausgedrückte[2] verschwindet unter der Masse des Dürftigen und Matten.

1) Über Grévins Quellen vgl. Collischonn in den Ausgaben und Abhandlungen etc. Nr. 52 (Marburg 1886), wo auch die Benutzung von Plutarchs Antonius und Brutus nachgewiesen ist.

2) Z. B. die Stelle, wo Grévin sich den Satz des Laberius aneignet: Necesse est, multos timeat quem multi timent; vgl. Faguet S. 123.

Ein anderer frühverstorbener tragischer Dichter ist Jacques de La Taille (c. 1540—1562). Er ist gleichfalls von Muret und Dorat angeregt, unter deren Leitung er seine humanistischen Studien betrieb. Aus seinem Nachlaß hat sein Bruder Jean zwei Tragödien aus der Geschichte Alexanders des Großen veröffentlicht. Es sind unreife Jugendarbeiten; der Dichter beweist auch in der Wahl des Stoffes nicht den glücklichen Griff, den wir bei den andern trotz aller Mangelhaftigkeit der Ausführung anerkennen müssen. In der einen Tragödie, Daire (Darius), wird dargestellt, wie der persische König von Bessus und Nabarzanes verraten und umgebracht wird. Der Ausdruck ist nüchtern und dabei sehr weitschweifig, vergeblich bleiben alle Versuche, den Ton durch einzelne Effekte zu erhöhen, die aus den verschiedensten Stil- und Geschmacksrichtungen zusammengesucht sind und in den Literaturgeschichten stets von neuem als Kuriositäten wiederholt werden.[1]

Auch der Tragiker Nicolas Filleul aus Rouen verdient keine nähere Betrachtung. Seine Tragödie Achille wurde 1563 im Collège Harcourt aufgeführt. Sie beginnt, wie Achilles dem Schatten des Patroklos verspricht, ihn zu rächen, führt alsdann den Tod Hektors, die Verlobung des Achilles mit Polyxena und die Ermordung des Achilles vor; diese ganze Handlung ist, wie die Bibliothèque du théatre français berichtet, in Erzählung aufgelöst und sehr langweilig. Von Filleuls zweiter Tragödie Lucrèce läßt sich das nämliche behaupten; sie wurde 1566 aufgeführt aus Anlaß der Festlichkeiten, die zu Ehren Karls IX. in dem berühmten Renaissanceschloß Gaillon veranstaltet wurden. Wir haben schon öfters gesehen, daß die Renaissancedramatiker die Handlung auf der Bühne noch mehr einschränkten, als dies die gewählte Stilform verlangte, doch so

---

1) So z. B. die Worte am Ende des Akt III; der treue Artabaze kann sich in seinem Abschiedsschmerz von Daire nicht trennen; dieser ruft den Eunuchen zu, sie sollten ihn von seinem Halse losreißen:

> . . . Ores je veux demeurer solitaire
> Rien ne me peut que le déplaisir plaire
> Le seul ennuy mes ennuis désennuye.

Wenn Darius durch den Tod daran gehindert wird, das Wort, das er auf der Zunge hat, zu vollenden:

> Mes enfants et ma femme aye en recommanda[tion]
> Il ne peut achever etc.

so ist das eine ungeschickte Nachahmung des Orlando Furioso 42, 14. Vgl. zur Geschichte dieses Motivs R. Köhler im Archiv für Lit. Geschichte 5, 1ff.

ungeschickt wie Filleul hat sich dabei kein anderer angestellt. Der erste Akt besteht aus einem Monolog des Tarquinius, der uns erzählt, wie er Lucretia sah und sich in sie verliebte; der zweite enthält einen Monolog der geschändeten Lucretia und eine Stichomythie zwischen ihr und der Amme; der dritte besteht aus einem Gespräch zwischen Brutus und Collatinus, die von dem Verbrechen noch nichts wissen; erst im vierten Akt erzählt ihnen die Amme, was geschehen[1]; im fünften meldet sie Lucretias Tod; diese selbst erscheint nur im zweiten Akt. Von der Verskunst mag die untenstehende Probe einen Begriff geben.

Die Tragödie Panthée von Gaye Jules Guersens (1571) führt uns in den literarischen Kreis von Poitiers zurück. Der Verfasser machte in diesem Kreise von sich reden durch sein hoffnungsloses Liebeswerben um das von den Schöngeistern der Zeit hochgepriesene Fräulein Des Roches, und es scheint, daß diese Dame auch Mitarbeiterin an der tragischen Dichtung ihres Verehrers war. Es ist die später mehrmals dramatisierte Begebenheit aus Xenophons Cyropädie. Doch tritt hier neben Araspes auch noch der König Balthasar von Babylonien als zurückgewiesener Liebhaber Pantheas auf. Die Handlung zieht sehr rasch an uns vorüber (c. 650 Verse) und wenn auch alle wesentlichen Momente auf der Szene selber vorgeführt werden, so ist doch die Dramatisierung sehr ungeschickt; im vierten Akt sehen wir, wie Panthea sich auf der Bühne tötet und wie die Amme nebst zwei Eunuchen ihr freiwillig in den Tod nachfolgen; im fünften Akt wird das tragische Ereignis noch einmal dem Chor gemeldet und zwar von einem Boten, der angeblich Augenzeuge war, obwohl wir im vorigen Akt nichts von ihm gesehen haben. Manche Einzelheiten verraten aber doch, daß der Verfasser kein trivialer Durchschnittspoet war, wie er denn auch das Interesse eines Mannes wie Joseph Scaliger zu erregen wußte; eine gewisse Berühmtheit hat die originelle Wendung erlangt, mit der Achate, der Vertraute des Königs Balthasar, seinen Herrn von der Notwendigkeit überzeugt, die Gunst Pantheas durch Geschenke zu gewinnen:

Il n'y a rien de si saint, que pour or on ne change
Un Diable mêmement pour or deviendrait Ange.

---

1) Sie beginnt mit den geschmackvollen Worten:
Quelle langue d'acier, Collatin, pourroit dire
Des Dieux irez sur nous à tort, l'outrage et l'ire!
Las! Hélas, Collatin, o misérable nuit!
Les trasses de Tarquin sont encore en ton lit.

An Stellen, wo die leidenschaftliche Erregung aufs höchste steigt, läßt der Dichter die Alexandriner mit Halbzeilen abwechseln, z. B.:

Quelle horrible fureur, quelle cruelle rage
M'eschauffe le courage?
Et quel rouge brasier allumé dans mon flanc
Me fait bouillir le sang?
Quelle eau pour arroser ce feu tant ennuyeux
Ruisselle de mes yeux?

Eine metrische Neuerung, die in ihrer pathetischen Wirkung an die Silvas der spanischen Dramatiker erinnert.

Ronsards Mitschüler und Freund Antoine de Baïf, der durch den wesentlich formalen Charakter seiner dichterischen Begabung vor allem auf die Übersetzungskunst hingewiesen wurde, hat mehrere griechische Tragödien übertragen: die Trachinierinnen, Medea und Antigone, doch ist nur die letztere erhalten[1] und sie wird mit Recht gepriesen. Allerdings hat Baïf öfters das Original falsch aufgefaßt und manche wesentliche Gedanken ausgelassen, besonders in den Chören, die auch in bezug auf den dichterischen Ausdruck der schwächste Teil seiner Arbeit sind. In den dialogischen Partien übertrifft jedoch Baïfs Antigone durch Kraft und Biegsamkeit des Ausdrucks sowie harmonischen Fluß der Verse alle bisher besprochenen Tragödien, auch Glanzstellen, wie die Worte Kreons über die Herrscherpflichten oder die Worte Antigones über das göttliche und menschliche Recht[2] treten in seiner Übersetzung würdig hervor; in den Stichomythien wird sogar öfters durch den Reim die Wirkung gehoben.

Gleichzeitig mit diesen Dichtern, die sämtlich ihre Stoffe dem klassischen Altertum entnahmen, hat Gabriel Bounin mit seiner Soltane (1561)[3] ein neues Gebiet für die französische Tragödie eröffnet. In Italien war es seit Giraldis Orbecche öfters vorgekommen, daß die Tragiker, namentlich wenn sie greuelvolle Geschichten ihrer eigenen Erfindung vorführten, den Schauplatz an den Hof eines Tyrannen im fernen Osten verlegten. Hier ist jedoch eine wahre Geschichte dargestellt, die sich wenige Jahre vorher (1553) am Hofe des kriegerischen Sultans Soliman II. ereignet hatte; die Nachricht verbreitete sich bald über ganz Europa,

1) Herausg. in Baïfs Jeux 1573 mit Widmung an die Königin, in der Ausg. v. Marty Laveaux 3, 115ff.; die Enstehungszeit ist unbekannt.

2) Letztere Stelle ist durch den Abdruck in Darmesteters Morceaux choisis S. 246f. bequem zugänglich.

3) Neudruck in den Ausg. u. Abhandl. a. d. Gebiet d. roman. Phil. 81.

vor allem durch die lateinische Erzählung des Nicolas de Moffat (Basel 1555), der sich zur Zeit des schauerlichen Ereignisses als Kriegsgefangener in Konstantinopel befunden hatte. Bounin hat somit auf die tragische Bühne der Franzosen die Nation eingeführt, die auch im Zeitalter des höchsten Glanzes dieser Bühne allein von allen modernen Nationen für würdig gehalten wurde, in der Tragödie zu erscheinen. Racine bemerkt in der Vorrede zu seinem Bajazet, daß bei solchen Stoffen die zeitliche Entfernung durch die räumliche ersetzt werde. Dabei haben diese orientalischen Despotenhöfe für die klassische Tragödie den Vorzug, daß hier die größten und erschütterndsten Ereignisse unter wenigen Personen ohne Teilnahme des Volkes, aber mit tätiger Mitwirkung der Frauen, sich in kurzer Zeit und auf einem beschränkten Raume abspielen, von dem Reiz des Fremdartigen ganz zu schweigen.

Die dargestellte Begebenheit ist ganz danach angetan, den schrecklichen Sultan, der immer noch die Christenheit bedrohte, in einem unheimlich grauenhaften Licht erscheinen zu lassen: die Sultanin Rose (Roxelane) will, um ihrem Geschlecht die Thronfolge zu sichern, den ältesten Sohn des Sultans, Mustapha, aus dem Weg räumen; sie beschuldigt ihn bei seinem Vater eines verräterischen Einverständnisses mit dem Sofi, dem Beherrscher Persiens; der Vater beschließt seinen Tod, ohne ihm Zeit zur Rechtfertigung zu geben und läßt ihn erdrosseln. Die Handlung schleppt sich langsam vorwärts (c. 2000 Verse), im ersten und zweiten Akt berät die Sultanin mit ihrer Vertrauten Sirene und dem Vezier Rustan den verbrecherischen Plan; im dritten bringt sie bei Soliman ihre Verleumdung vor; im vierten meldet ein Herold dem Mustapha, er solle sich an den Hof seines Vaters begeben — also keine Einheit des Ortes, und im fünften Akt folgt eine abermalige Verletzung der tragischen Etikette: Mustapha wird auf der Bühne vor den Augen seines Vaters erdrosselt; das Stück schließt mit Solimans Befehl, den Leichnam hinauszuwerfen. Bounin hat übrigens in seinem Stück die überlieferte tragische Phraseologie mit den klassisch mythologischen Anspielungen beibehalten, solche Anspielungen sind sogar bei ihm ganz besonders häufig, auch wird der Ort der Handlung als Thracien bezeichnet. Doch erzählt Mustapha am Anfang des fünften Aktes, er habe im Traume Mahomet gesehen, der ihm die Freuden des Paradieses zeigte, in den Zwischenakten folgt regelmäßig auf die Chorlieder eine Threnodie der beiden Genien Mustaphas. Eine weitere Bereicherung des Stoffgebietes wird durch die anonyme französische Übersetzung

von Rouillets Philanira (1563) bezeichnet, in der auch die metrische Mannigfaltigkeit des Originals beibehalten ist.[1]

Bedeutender und zahlreicher sind die Tragödien biblischen Inhalts, die gleichfalls unter dem Einfluß der neuen humanistischen Richtung stehen, dabei aber den Zusammenhang mit dem geistlichen Drama des Mittelalters nicht nur im Inhalt, sondern teilweise auch im Kunststil erkennen lassen. Die ältesten Dramen dieser Art sind von Calvinisten verfaßt und reichen noch in die Zeit vor Jodelles Kleopatra zurück[2]; die Annäherung an den klassischen Stil erklärt sich nicht nur aus humanistischen Tendenzen der Verfasser, sondern auch daraus, daß die groteske Buntheit des mittelalterlichen Stils dem strengen calvinistischen Geist widerstrebte (s. u. Buch V). Bezas Tragödie vom Opfer Abrahams ist vor allen wegen der Persönlichkeit des Verfassers von Interesse, der im Geiste des neuen französischen Humanismus aufgewachsen, im Jahre 1548 ein Bändchen lateinischer Gedichte mit mancherlei Frivolitäten veröffentlicht hatte, aber noch im nämlichen Jahr sich nach Genf wandte, um einer der bedeutendsten Vorkämpfer des Calvinismus zu werden. Auf diese Wandlung hat Beza auch im Vorwort seiner Tragödie angespielt, die er 1550 als Professor in Lausanne verfaßte.[3] Aber wenn er auch einzelne Eigentümlichkeiten des klassischen Stils übernimmt, ist er doch keiner von den Anhängern der neuen Schule, die „cuidans enrichir nostre langue, l'accoustrent à la Greque et à la Romaine". Obgleich sein Werk auch etwas von einer Komödie an sich habe — offenbar den guten Ausgang — wolle er es doch Tragödie nennen, aber nicht wie das die Griechen und Lateiner taten, sich von der gewöhnlichen Sprache zu sehr entfernen. Sein calvinistischer Standpunkt zeigt sich sogleich in dem Prolog, wo er sich über die zahlreichen Anwesenden freut und wünscht, daß auch die Kirchen immer so voll sein möchten. Dann erklärt er den Schauplatz

1) Ich kenne nur die Ausg. v. 1577 (Arsenal). Nach La Croix du Maine rührt die französische Bearbeitung von Rouillet selber her.

2) Die reichhaltigsten biographischen und bibliographischen Nachrichten über die hier erwähnten calvinistischen Dichter findet man in dem alphabetisch angeordneten Werk von Haag, La France protestante, 2. Aufl. Bd. 1 ff. Paris 1877 ff.

3) Noch deutlicher als in diesem Vorwort wird in einer Notiz des Druckers Conrad Badius vor der ersten Genfer Ausg. (1550) ausgesprochen, daß Beza mit diesem geistlichen Drama für seine ärgerlichen Jugendpoesien Buße tun wollte. Vgl. das Zitat bei Faguet S. 94. Ich benutze den Neudruck der Ausg. v. 1576 (Genf 1856). Pasquiers Lob des Dramas, das ihm beim Lesen Tränen entlockte, in den Recherches VII, 6.

mit ähnlichen Witzeleien, wie sie in den italienischen Komödienprologen üblich sind: „Was ihr da seht, ist nicht Lausanne, aber ihr werdet in einer Stunde bequem wieder zu Hause sein können usw.“ Und Abraham, der das Stück eröffnet, tritt wie ein Komödienvater aus seinem Hause hervor. Dann verläuft freilich alles in durchaus ernstem Ton, das Versmaß wechselt wie in den Mysterien zwischen Achtsilblern und Zehnsilblern, die jedoch überwiegen; der häusliche Streit Abrahams mit Sara, die ihren Isaak nicht fortziehen lassen will, bewegt sich in den Formen der Stichomythie. Die Ankündigung des Vorwortes, es solle kein erhabener Tragödienton angeschlagen werden, hat Beza nur zu gut erfüllt, im allgemeinen herrscht der triviale Ton eines Mannes, der mit bewußter Absichtlichkeit zum Volk herabsteigt, namentlich ist dies der Fall bei den eingestreuten Liedern, die, wie die Vorrede sagt, den sogenannten Chorus ersetzen sollen. In der Opferszene, in der ja leicht eine gewisse Rührung zu erzielen ist, herrscht ein etwas gehobnerer Stil. Der calvinistische Standpunkt Bezas zeigt sich darin, daß er jede passende und unpassende Gelegenheit benützt, um die Prädestinationslehre einfließen zu lassen, sodann zeigt sich dieser Standpunkt in der Rolle des Teufels, der einzigen originellen Figur des Stücks. Dieser tritt im Mönchsgewand auf und bezeichnet gleich in seinem ersten Monolog die üppigen fetten Pfaffen als seine besten Diener. Nirgends greift er ins Gespräch der übrigen Personen ein; er beschränkt sich darauf, zu warten, ob nicht Abraham vielleicht vor der Ausführung des göttlichen Befehls zurückschrecke. Die Schwankungen der Seele Abrahams vor der Ausführung begleitet er mit schadenfrohen oder unmutigen Bemerkungen, aber obgleich er sich als Feind Gottes und der Natur bekennt, wird er schließlich weich gestimmt: „Bien peu s'en faut que n'en aye pitié.“ Die Handlung ist in drei „pauses à la façon des actes de la Comédie“ geteilt, die Inszenierung durchaus mittelalterlich: auf der einen Seite befindet sich der Berg Moria, zu dem Abraham und Isaak eine dreitägige Wanderung zurücklegen müssen, auf der anderen Abrahams Haus. Die Szene auf dem Berg ist durch ein Interlocutoire (s. o. 1, 185) unterbrochen: Sara erscheint und bittet Gott um die baldige Rückkehr ihres Sohnes, eine der schönsten Stellen des Dramas. Die persönliche Vorführung Gottes hat der calvinistische Dichter vermieden.

Um dieselbe Zeit ließ der reformierte Prediger Joachim de Coignac eine Tragödie von der Niederlage des Riesen Goliath erscheinen (Lausanne o. J.) und widmete sie dem jungen König

Eduard von England, den er wegen seines siegreichen Kampfes gegen das Ungeheuer der päpstlichen Kirche mit David vergleicht. Dieses Stück kann man sich an einem Orte spielend denken, auch ist nichts Komisches eingemischt, doch wird mit der Anschaulichkeit der Mysterienbühne vor unseren Augen dargestellt, wie David mit dem Riesen kämpft und ihm den Kopf abschneidet. Vor dem Kampf spricht Samuel „pasteur de l'église d'Israel" ein langes Gebet. Stil und Versbau sind korrekt, ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten; es wechseln die verschiedensten metrischen Formen vom Alexandriner bis zum Achtsilbler und dem Triolet. Eine regelmäßige Einteilung in Akte mit Chorgesängen am Ende ist nicht vorgenommen, doch steht am Schluß des Ganzen ein Gesang der Töchter Israels, der geschickt so gewendet ist, daß er auch als Kompliment für König Eduard aufgefaßt werden kann. Im übrigen ist die Tendenz nicht allzustark aufgetragen.

Vor allem wurde das Beispiel Bezas von Bedeutung. Sein Abraham wurde nicht nur durch zahlreiche Drucke verbreitet, sondern hat auch das biblische Drama beeinflußt, das seit Beginn der sechziger Jahre in Frankreich, zunächst ausschließlich in calvinistischen Kreisen gepflegt wurde. Auch hier zeigt sich die protestantische Vorliebe für Stoffe aus dem Alten Testament. 1561 hat Antoine de La Croix ein Drama von den drei Männern im feurigen Ofen veröffentlicht und der reformationsfreundlichen Königin Johanna von Navarra gewidmet; schon die Bezeichnung des Stücks als Tragikomödie verrät, daß er über die Klassifikation solcher heiliger Dramen mit erfreulichem Ausgang ähnliche Skrupel hatte wie Beza, mit dem er auch die lose Form — ohne Akteinteilung, aber mit eingelegten Gesängen — sowie die teilweise Beibehaltung der alten achtsilbigen Verse gemeinsam hat. Im Prolog weist er darauf hin, daß man eine wahre und heilige Begebenheit hören werde:

On n'y orra aussi mensongères merveilles
Qui oignent de plaisir des ânes les oreiles

und der Charakter des Tyrannen Nabuchodonosor scheint ans Burleske zu streifen.[1]

Die erste geistliche Tragödie in einem korrekteren Stil ist der Aman, ein Werk des André de Rivaudeau (1538—79), der zum Kreis der Calvinisten in Poitiers gehörte. Seine Tragödie wurde dort im Juli 1561 aufgeführt und es bezieht sich wohl vor allem

1) Die obigen Mitteilungen nach der Bibliothèque du théatre français 1, 159 und Faguet S. 103.

auf diese Dichtung, wenn der angesehene Calvinist Babinot den jugendlichen Verfasser dafür rühmt, daß er sich von den Lügen und dem Schmutz der Griechen zur heiligen Poesie gewendet habe.[1] In den Präliminarien — darunter auch hier eine Widmung an die Königin Johanna — zeigt sich, daß Rivaudeau auf seine „Tragédie saincte" einen großen Wert legte und sich auch auf sein Studium der Theorie des Dramas viel zu gute tat. Er sagt u. a., er wolle die Fehler vermeiden, die Aristoteles an Euripides tadle; besonderen Wert legt er auf die Einheit der Zeit: ein Drama, das mehrere Monate umfasse, sei monströs. So beginnt auch seine Tragödie erst, nachdem Haman dem Mardochai auf des Königs Geheiß die glänzenden Ehrenbezeugungen erweisen mußte; in der letzten Szene wird das Gastmahl vorgeführt, bei welchem Esther den König liebkost, der sich sehr freut, sie so „traitable" zu finden und ihr die Hinrichtung Hamans bewilligt. Es ist ein sehr weitläufiges und schwerfälliges Gerede, an dem sich auch die „troupe" — so wird hier der Chor bezeichnet — in ausgedehntem Maße beteiligt.

Weit bedeutender sind zwei calvinistische Dramatiker, die in den nächsten Jahren hervortraten. Der eine, Loys Des Masures veröffentlichte 1566 drei Tragédies saintes aus dem Leben Davids, die ein zusammenhängendes Ganze bilden: David combattant, David triomphant, David fugitif.[2] Der ernste Dichter weist sogleich im Prolog darauf hin, daß sein Werk nicht bloß der Unterhaltung dienen solle. Auch verschmäht er es, die klassische Form des Dramas genau nachzubilden; seine Tragödien sind nicht in Akte eingeteilt, sondern es tritt wie in den alten Mysterien von Zeit zu Zeit eine „Pause" ein. Ebensowenig wie der Calvinist Beza scheute er davor zurück, in die Handlung die unklassische Figur des Satan zu verweben, die sich sogar mit unnötiger Breite entfaltet. An andern Stellen freilich erhebt sich der sprachliche Ausdruck über das Durchschnittsmaß der stilistischen Technik jener Zeit. Jean de La Taille (c. 1540 bis c. 1608), ein hugenottischer Edelmann, der in seinen Jugendjahren in Paris unter Muret die Humaniora studiert hatte, wählte sich ebenso wie Des Masures seine Stoffe aus der Geschichte der ersten jüdischen Könige, die mit ihrer Überfülle von greuelhaften Verbrechen und erschütternden

1) Gedruckt wurde der Aman in Rivaudeaus Werken 1566 (Neudruck Paris 1859, ebenda S. 239 das Lobgedicht Babinots).

2) Kritische Ausg. v. Comte 1907 (Société des textes français modernes).

Schicksalsschlägen dem Tragiker eine ebenso reiche Ernte darbietet, wie die Geschichte irgendeines mythischen Herrscherhauses der griechischen Vorzeit. Besonders merkwürdig ist aber die Wahl des Stoffes bei seiner ersten Tragödie Saul (verf. spätestens 1562)[1], wo ihm die Überlieferung nicht nur eine Reihe von tragisch wirksamen Ereignissen darbot, sondern auch einen dominierenden Hauptcharakter, dessen Seelenleben in der biblischen Überlieferung nur flüchtig skizziert war, aber zu weiterer Ausführung anreizen mußte. Deshalb fühlten sich auch die Dichter späterer Jahrhunderte öfters zu diesem Tragödienstoff hingezogen. Daß Jean de La Taille sich an einen solchen Stoff heranwagte, macht ihm Ehre, wenn auch die Ausführung zeigt, daß der Kunststil für derartige psychologische Probleme noch nicht gefunden war und daß unser Dichter nicht die geniale Kraft besaß, um eine neue Bahn zu brechen. Im rein Tatsächlichen hält er sich natürlich an seine Quellen, die Bibel und die jüdische Geschichte des Josephus, dessen Äußerungen des Mitgefühls nnd der Verehrung für den heldenhaft unterliegenden König auf seine Dichtung von entschiedenem Einfluß waren, wenn er auch in einem Chorgesang den Selbstmord ausdrücklich tadelt. Der Grund für Sauls Wahnsinn und Fall ist derselbe wie in der biblischen Erzählung: daß er das Leben des besiegten Königs Agag schonte, trotzdem daß Samuel ihm die Tötung des Feindes als einen göttlichen Befehl auferlegt hatte. Bemerkenswert ist es jedoch, daß der fromme Dichter sich gegen den parteiischen Bericht des biblischen Erzählers von Sauls Ungehorsam gegen Gott aufzulehnen scheint; „pour estre donc humain j'esprouue sa cholere“ läßt er seinen Saul ausrufen. Auch findet der König in seinem tiefsten Fall Worte der Verzweiflung, die sich hoch über die gangbaren rhetorischen Gemeinplätze von der Wandelbarkeit des Glücks zu menschlich ergreifender Wirkung erheben. Doch vermag sich Jean de La Taille nicht überall auf der Höhe des Gegenstandes zu halten, weder in der Führung der Handlung, noch im dichterischen Ausdruck.[2] Es bleibt bei einzelnen Anläufen, nach denen

1) „Saul le furieux, tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux autheurs tragiques“; Alexandriner und im letzten Akt Zehnsilbler; gedruckt 1572; ein Neudruck von A. Werner mit gründlicher Quellenuntersuchung und Literaturangaben über den Verfasser in den Münchener Beiträgen zur roman. u. engl. Philologie XL (1908).

2) Wenn Samuels Geist zur Hexe von Endor sagt:

Qui desseches toujours par ton faulx sorcelage
Les vaches et les boeufs de tout le voisinage

er oftmals wieder in einen matten und prosaischen Ton zurückfällt. Seine Ansichten über die Tragödie hat er in der merkwürdigen Vorrede zum Saul dargelegt. In einer späteren Tragödie „La famine ou les Gabeonites" hat er die Geschichte von Sauls fluchbeladenem Geschlecht weiter fortgeführt. Doch wird von Des Masures und Jean de La Taille noch ausführlicher die Rede sein müssen, wenn wir die klassische Tragödie im Zeitalter Garniers besprechen.

* * *

Auch die Länder, wo gegen Ende des Jahrhunderts der romantische Stil im Drama zur Herrschaft gelangte, England und Spanien, konnten sich der Einwirkung der klassischen Tragödie nicht gänzlich entziehen.[1] Die ersten Tragödien klassischen Stils in englischer Sprache stehen in deutlichem Zusammenhang mit der literarischen Bewegung, durch welche dort um die Mitte des Jahrhunderts die Kunstformen der italienischen Poesie eingebürgert wurden. Doch hatten schon vorher die Gräcisten in Cambridge (s. o. S. 81) ihren Eifer durch Übersetzungen griechischer Tragödien ins Lateinische betätigt; solche Übersetzungen werden z. B. in einem Verzeichnis der größtenteils verloren gegangenen Schriften Chekes angeführt. Ascham übertrug den Philoktet des Sophokles in lateinische Verse nach der Art Senecas; er wollte seine Arbeit dem Erzbischof Lee von York († 1544) widmen, doch ist sie nicht im Druck erschienen.[2] Ein Mitglied dieses Kreises, Thomas Watson,

---

so ist das ein merkwürdiger Anklang an Vorstellungen des nordischen Volksaberglaubens. Im übrigen trägt seine Hexe auch einige Züge der Melissa aus Ariosts Epos. Ebenso ist bei der Schilderung von Sauls Wahnsinn Senecas rasender Herkules verwertet; vgl. Werner S. XXV, XLII.

1) Über Spuren der Tragödienlektüre bei Chaucer s. o. 1, 519. Der Harleianus 2485 enthält eine Abschrift der Tragödien Senecas, die der Staatsmann Johannes Gunthorp de Anglia, ein Schüler Guarinos in Ferrara anfertigte. Über die Übersetzung von Euripides' Hecuba, die der Schotte Archibald Hay in Paris 1543 veröffentlicht haben soll (vgl. Dictionary of Nat. Biogr. s. v.), weiß ich nichts Näheres, ebenso über die Übersetzungen klassischer Dramen von Shepreve in Oxford (vgl. ebenda s. v.)

2) Vgl. die Oxforder Ausg. von Aschams Briefen (1703) S. 67. Eine Äußerung Aschams im Sholemaster über die Superiorität des Sophokles und Euripides vor Seneca zitiert Cunliffe S. 9; vgl. auch Aschams Works 2, 189. Die Literatur über Cheke und Watson im Dictionary of Nat. Biogr. Aschams Urteil über Watsons Tragödie wurde später auch von Francis Meres wiederholt; vgl. Haslewood 2, 156. Boas S. 252ff. berichtet ausführlicher über einen ohne Verfassernamen handschriftlich überlieferten Absalon. Dem Stil nach könnte er mit Watsons Tragödie identisch sein, wenn nicht die Einheit der Zeit ver-

später Bischof von Lincoln, wagte in seiner Tragödie Absalon einen selbständigen Versuch im klassischen Stil; Ascham behauptete, dies sei neben Buchanans Jephthes die einzige englische Tragödie, die den Regeln des Aristoteles genau entspreche. Doch wollte der übervorsichtige Autor sie nicht veröffentlichen, weil sie ihm in metrischer Hinsicht nicht völlig genügte. Ebenso besitzen wir nicht mehr die lateinischen Dramen, die während eines Aufenthalts der Königin Elisabeth in Oxford 1566 aufgeführt wurden: ein Spiel Marcus Geminus, von dem der spanische Gesandte begeistert war und eine Tragödie Progne von dem Canonicus Calfhill, der sich eng an die gleichnamige Tragödie Corraros anschloß, aber bei weitem nicht soviel Beifall fand wie Richard Edwards mit einem englischen Drama im volkstümlichen Stil.[1]

Damals waren jedoch schon mehrere englische Übersetzungen lateinischer Tragödien vorhanden[2] und zwar beginnt hier die chronologische Reihe mit der Königin Elisabeth selber. In ihrer Mädchenzeit las sie die Tragödien Senecas, für welche damals, wie es scheint, unter den literarisch gebildeten englischen Damen eine gewisse Vorliebe bestand.[3] Und noch vor ihrer Thronbesteigung hat sie den zweiten Chorgesang aus dem Hercules Oetaeus in englische Verse übertragen. Es sind trockene und harte Verse und doch muten sie uns seltsam an; sie zeigen, wie die Königs-

letzt schiene; Joabs Sieg und Absalons Tod werden von zwei Boten hintereinander erzählt. Die mitgeteilten Proben würden jedenfalls beweisen, daß Watsons metrische Bedenken gegen sein eigenes Werk nicht unbegründet waren; im übrigen zeigt der Verfasser ein ausgesprocheneres dramatisches Talent als die meisten neulateinischen Tragiker.

1) Von Übersetzungen griechischer Tragödien ist aus dieser Zeit bloß die handschriftlich erhaltene, vermutlich c. 1550 angefertigte der Iphigenie in Aulis von Lady Lumley zu erwähnen, die übrigens vielfach von der lateinischen Übersetzung des Erasmus abhängig ist; herausg. v. Becker im Shakespeare-Jahrbuch 46, 28ff. (vgl. S. 329f.) und Malone Soc. 1909.

2) Über die Universitätsaufführungen in Gegenwart der Königin vgl. Boas cap. V und die dort zitierte Literatur. Über Corraros Progne s. o. Bd. I S. 523ff. — 1564 sollte in Cambridge vor der Königin der Ajax flagellifer aufgeführt werden, doch war sie zu ermüdet. In einem Epigramm des Carolus Utenhovius (vor Buchanans Alkestisübersetzung in der Leidener Ausg. 2, 179) wird die Königin aufgefordert, sie möge, nachdem sie 1566 in Oxford Edwards' englisches Spiel von Damon und Pythias mit solcher Teilnahme angehört habe, sich auch die Alkestis darstellen lassen, die ein noch weit erhabeneres Beispiel der Aufopferung darbiete (s. u. Buch X).

3) Es verdient bemerkt zu werden, daß Mores Tochter Margareta auf dem Holbeinschen Familienbild ein Exemplar von Senecas Oedipus auf dem Schoß liegen hat. Vgl. Woltmann, Holbein S. 351.

tochter in jener schweren Zeit aus den rhetorischen Deklamationen von den Gefahren der Hochgestellten etwas von ihrem eigenen Schicksal herauslas. Elisabeth bedient sich des Blankverses und somit müßte man strenggenommen ihr und nicht den Verfassern des Gorboduc den Ruhm zuschreiben, dieses Vermaß zuerst im Drama angewandt zu haben, wenn es sich hier nicht um einen völlig vereinzelten und nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Versuch handelte.[1] Eine nachhaltigere Wirkung ging dann von den Senecaübersetzungen aus, die seit 1559 von einigen Oxforder und Cambridger Studenten angefertigt wurden. Sie alle bedienen sich für den Dialog der 14silbigen Langzeile, die man damals auch in Übersetzungen anderer Dichterwerke aus dem klassischen Altertum, z. B. Golding in der Übersetzung von Ovids Metamorphosen anwandte. Durch dieses langgedehnte Versmaß wären die Übersetzer zur Weitschweifigkeit verführt worden, auch wenn sie Zeile um Zeile übersetzt hätten, aber sie gehen oft auch über das Zeilenmaß ihrer Vorlage hinaus und einige von ihnen erweitern noch die Originaldichtung mit neuem rhetorischen Schmuckwerk. Schwierige Stellen sind öfters Wort für Wort übertragen, so daß sie im Englischen keinen Sinn geben, oder sie sind einfach weggelassen; auch haben die Engländer ebenso wie die gleichzeitigen italienischen Bearbeiter antiker Tragödien sich allerlei inhaltliche Zusätze gestattet.

Die merkwürdigste Persönlichkeit unter diesen Übersetzern ist Jasper Heywood, Fellow des Merton College in Oxford, ein Sohn des Interludiendichters und Vorkämpfers für die katholische Sache. Von 1559—61 ließ er seine Übersetzungen der Troades, des Thyestes und des Hercules furens erscheinen, 1562 trat er zu Rom in den Jesuitenorden. Sein Erstlingswerk, die Troades, widmete er der Königin Elisabeth, deren Page er vor ihrer Thronbesteigung eine Zeitlang war. In der Vorrede weist er selber darauf hin, daß er allerlei Änderungen mit dem Original vorgenommen habe; so habe er den dritten Chorgesang wegen der gehäuften fremdartigen Eigennamen weggelassen und durch einen anderen (aus der Phaedra) ersetzt; der Chor sei ja auch kein notwendiger Bestandteil der Handlung (no part of the substance

1) Über Elisabeths Senecastudien vgl. John Harington, Nugae antiquae ed. Park (London 1804) 1, 357. Ein Abdruck des Chors aus dem Herkules bei H. Walpole, Catalogue of royal and noble authors (London 1806) 1, 102ff. Warton sagt bei Gelegenheit dieser Studien Elisabeths „The pedantry of the present age was the politeness of the last".

of the matter). Den Geist des Achilles, von dessen Erscheinung bei Seneca der Herold Talthybius berichtet, läßt Heywood leibhaftig auftreten und in einer langen Rede in siebenzeiligen Stanzen die Opferung Polyxenas fordern. Die Übersetzung des Thyestes ist von einem langen Gedicht begleitet, in welchem Heywood mit possierlicher Feierlichkeit schildert, wie ihm der Geist Senecas erschien und ihn zur Arbeit aufmunterte; Heywood verweist ihn auf andere englische Dichter, die die Aufgabe besser erfüllen würden und sagt, er sei vor allem durch die vielen Druckfehler in seinem Erstlingswerk abgeschreckt, worauf Seneca ihn damit tröstet, daß es in den Drucken des lateinischen Originals ihm selber nicht besser ergehe. Im übrigen sündigt Heywood in den zwei späteren Übersetzungen mehr durch sklavische Treue als durch allzu große Freiheit.

Um dieselbe Zeit wie Heywood (1560) übersetzte der damals sechzehnjährige Alexander Nevile den Oedipus. Heywood sprach die Ansicht aus, man könne in englischer Sprache niemals an die Anmut und Majestät Senecas heranreichen, und auch Nevile gesteht, daß er den Dichter „von seinem natürlichen erhabenen Stil zu unserem verdorbenen und niedrigen“ herabgezogen habe. Studley, der Übersetzer der Medea, der Phaedra, des Agamemnon und des Hercules Oetaeus, verfuhr gleichfalls mit großer Freiheit. Er hat u. a., nachdem am Schluß des Agamemnon die Sünde triumphiert hat, noch eine Klagerede des Eurybates angefügt, der auf das Rächeramt des Orestes hinweist. Merkwürdig sind auch seine Zusätze zu der Rolle Phaedras; sie wünscht, es wäre möglich, daß sie der Seele des toten Hippolytus, dessen Körper so jammervoll verstümmelt ist, ihren eigenen Körper zum Ersatz bieten könnte. Nuce, der Studleys Agamemnon mit empfehlenden Versen begleitete, übersetzte selber die Octavia. Eine Gesamtausgabe dieser Übersetzungen wurde erst 1581 von Thomas Newton veranstaltet[1], der seine eigene Übertragung des einzigen noch fehlenden Stückes, der Thebais, hinzufügte. Wenn auch ohne Zweifel alle diese Übersetzer die Tragödien Senecas als theatralische Dichtungen betrachten — Nevile spricht ausdrücklich von dem moralischen

1) Neudruck in den Publikationen der Spenser Society Nr. 43, 44 (1887). Nach den ersten Drucken wurden die Übersetzungen Studleys von Spearing in den Materialien 37, die Heywoods von Vocht ebenda 41 herausgegeben. Eine ausführlichere Besprechung dieser Übersetzungen würde sich hier nicht verlohnen; man findet eine solche bei den erwähnten Herausgebern und bei Jockers, Die englischen Seneca-Übersetzer, Diss. Straßb. 1909.

Zweck, den Seneca mit dem „tragicall and pompous showe upon stage" verfolgte —, so äußern sie sich doch gar nicht darüber, ob sie für Aufführungszwecke arbeiteten; es hat sich keine Nachricht darüber erhalten, daß eine dieser Seneca-Übersetzungen in einem Universitätskollegium oder anderwärts auf der Bühne dargestellt worden wäre. Und obgleich zur Zeit der Gesamtausgabe von seiten der gelehrten Dichter schon manche Wünsche und Hoffnungen für die Entwicklung des einheimischen Dramas laut geworden waren, so hat doch Newton sich in seinen inhaltsarmen Vorbemerkungen hierüber nicht geäußert; er beschränkt sich im wesentlichen auf eine höchst überflüssige Frage, die nach dem Vorgang Plutarchs[1] von den Humanisten wiederholt erörtert wurde, ob man nämlich den tragischen Dichtern die verbrecherischen Reden der auftretenden Personen zum Vorwurf machen dürfe, und beantwortet diese Frage in verneinendem Sinne. So haben denn auch die Tragödien Senecas durch ihre Kunstform zunächst keine tiefere Wirkung ausgeübt, doch werden wir noch sehen, wie durch sie bei den Dichtern des volkstümlich-romantischen Stils die Neigung zur Vorführung blutiger Greuel gesteigert wurde und wie ihnen außerdem der englische Seneca als eine Vorratskammer volltönender Phrasen willkommen war.[2]

Aus den sechziger Jahren stammen auch die ersten Tragödien in englischer Sprache nach antikem Vorbild,[3] doch sind diese Versuche sehr gering an Zahl und auch auf einen ganz bestimmten Kreis der englischen Gelehrtenwelt beschränkt. Sie stammen durchweg aus den Londoner Juristengesellschaften, die in ihrem alljährlich wiederkehrenden und sehr reichlich entwickelten Programm von Festlichkeiten und Schmausereien auch den dramatischen Aufführungen einen fest bestimmten Platz angewiesen hatten. Im Inner Temple pflegte es vor allem in der Zeit zwischen Weinachten

1) In der Abhandlung, wie ein Jüngling Gedichte anhören solle (Moralia ed. Bernadakis 1, 33ff.).

2) Als Probe dieser Übersetzungen mag der Anfang von Heywoods Übersetzung der Troades dienen:

Who so in pompe of prowde estate or kingdome sets delight
Or who that joyes in princes court to beare the sway of might
Ne dreads the fates which from above the wavering God down flinges
But fast affiance fixed hath in frayle and fickle thinges
Let him in me both se the face of Fortunes flattering joy
And eke respect the ruthful end of thee, o ruinous Troy etc.

3) Zusammen herausg. mit Einleitung und Anmerkungen von Cunliffe, Early Engl. Classical Tragedies, Oxf. 1912.

und Dreikönig hoch herzugehen; die Glanzpunkte der Festlichkeiten waren eine Fuchshetze im großen Saal am St. Stephanstag und ein großes Bankett am Tag nach Neujahr, zu dem Herren und Damen geladen wurden und dem eine Schauspielaufführung voranging. Im Winter 1560/61 erhielten diese Festlichkeiten einen besonderen Glanz durch die Anwesenheit Robert Dudleys, des späteren Earl of Leicester, und diesmal wurde zum Dreikönigsfest den Gästen ein dramatischer Genuß völlig neuer Art dargeboten, eine Tragödie aus der fabelhaften Urgeschichte Englands. Gottfried von Monmouth erzählt von einem Nachkommen des Königs Lear, Gorbodugo, dessen Söhne Ferrex und Porrex sich um das Recht der Nachfolge stritten. Die Mutter Widen begünstigt Ferrex, doch dieser wird von Porrex ermordet und nun tötet die Mutter den Brudermörder mit eigener Hand. Infolge dieser Greueltaten entsteht ein langjähriger verheerender Bürgerkrieg. Bei der Wahl dieses Stoffes wurden die Juristen doch ihren alten Traditionen nicht untreu, wonach sie bei ihren Aufführungen sich gerne auf die Tagesereignisse des öffentlichen Lebens bezogen. Die Hoffnung auf Stetigkeit und Ruhe nach den fortwährenden, von blutigen Katastrophen begleiteten Regierungs- und Systemwechseln, das unerschütterliche Zutrauen zur Königin, die feste Absicht, ihr gegen alle äußeren und inneren Feinde beizustehen: das alles wollten die jungen Männer, die zu hervoragenden Stellungen im öffentlichen Leben berufen waren, im Anschluß an die Vorführung aller der greuelhaften Ereignisse aus alter Zeit zum Ausdruck bringen. Die zwei Mitglieder, die sich zur Abfassung der Tragödie vereinigten, Norton, der die drei ersten, und Sackville, der die zwei letzten Akte dichtete, haben denn auch diese Vorsätze treulich erfüllt, Sackville als Diplomat, Norton als Parlamentarier und eifriger protestantischer Polemiker.

In der Tragödie selber wird die ganze Fülle von greuelvollen Handlungen, die die Geschichte überliefert, den Regeln der klassischen Theorie entsprechend hinter die Szene verlegt; auf der Bühne nehmen die Reden und Gegenreden einen breiten Raum ein, die in der üblichen Weise von dem besonderen Anlaß zu allgemeinen Erörterungen abschweifen. Im ersten Akt berät Gorboduc mit seinen Ratgebern über die Thronfolge und faßt den unheilvollen Entschluß, das Reich zwischen seine beiden Söhne zu teilen; im zweiten erscheinen nacheinander die Söhne, jeder von zwei Ratgebern, einem gutem und einem bösen begleitet und beide folgen dem Rat des Bösen. Im dritten Akt ist schon der Streit aus-

gebrochen; Gorboduc empfängt auf der Bühne von einem Boten die Nachricht, daß sein Sohn Porrex den Bruder Ferrex ermordet hat. Den vierten Akt eröffnet ein langer pathetischer Monolog der Königin Videna, die den Tod ihres Lieblingssohns beklagt, dann erscheint Porrex vor Gorboduc und sucht seine Tat zu rechtfertigen, wird aber aus den Augen seines Vaters verbannt; kurz darauf kommt Marcella, die Dienerin Videnas, und meldet, wie diese ihren Sohn im Schlafe ermordet habe. Im fünften Akt endlich sehen wir fünf Große des Reichs versammelt und der angehende Staatsmann Sackville hat den schönsten Anlaß, seine politische Weisheit zu entfalten. Wir erfahren, daß das Volk sich empört und das Herrscherpaar ermordet hat; der weise Eubulus legt dar, daß ein Aufstand des Volkes unter keinen Umständen berechtigt sei und es folgen Beratungen, wie man der Bewegung Herr werden könne; Kavallerie sei immer gegen solche Rebellen das beste. Herzog Fergus, der allein auf der Bühne zurückbleibt, spricht den Vorsatz aus, die allgemeine Verwirrung zu benützen und sich der Herrschaft zu bemächtigen, und nachdem die andern wieder erschienen sind, meldet ihnen ein Bote, daß Fergus schon mit Heeresmacht herannahe. Sie haben also neben dem aufständischen Volk noch einen Feind zu bekämpfen und äußern sich in langen Reden über die Schwierigkeit der Lage. Arostus meint, es sei das beste, wenn man ein Parlament berufe, die Krone gebühre — wie er mit deutlicher Beziehung auf Elisabeth sagt — demjenigen oder derjenigen, die durch Geburt das meiste Anrecht darauf habe, und Eubulus erörtert gleichfalls mit offenbarem Hinweis auf Elisabeth die traurige Möglichkeit, wenn nach einem Prinzen, den der Tod oder ein plötzlicher Zufall(!) des Lebens beraubt, kein Erbe zurückbleibe.

Das alles wird in langen, schwerfällig schleppenden Perioden vorgeführt, die politischen Beratungen sind gänzlich unpoetisch, nur selten, z. B. beim Ausbruch des wilden Hasses des Porrex, wird der Ton lebendiger. Das Verdienst wird den Dichtern allerdings bleiben, daß sie im Gegensatz zu den schwerfälligen Langzeilen der Seneca-Übersetzer sich der Blankverse (Endecasillabi sciolti) bedienten, also des italienischen Tragödienverses, der von den englischen Renaissancedichtern zwar schon in der epischen Poesie, jedoch nicht in der dramatischen verwendet worden war. Aber wie wenig Ausdrucksfähigkeit wußten sie noch bei diesem ersten Versuch dem Versmaß zu verleihen! Abgesehen davon, daß die männlichen Verse fast nirgends durch weibliche unter-

brochen sind[1], wirken sie auch dadurch einförmig, daß fast nirgends der Zusammenhang des Gedankens aus einer Zeile in die andere übergreift und ebenso selten ein Vers auf zwei Personen verteilt ist. Die Chöre — korrekterweise bloß nach den vier ersten Akten — bestehen aus gereimten fünffüßigen Jamben, die zu sehr einfachen und durchsichtigen Strophen verbunden sind. Sie werden von vier alten und weisen Männern Britanniens vorgetragen, die nur an den Aktschlüssen erscheinen, der Inhalt ist auch hier rein moralisierend.

Das literarhistorische Interesse des Stücks liegt in einer andern Richtung. Ebenso wie die Seneca-Übersetzer, die so willkürlich mit ihren Originalen umgingen, zeigen uns auch Norton und Sackville, daß im Grunde genommen der Sinn für den strengen Klassizismus unter den literarisch Gebildeten in England sehr wenig verbreitet war. Die Situation: zwei Brüder, die um die Herrschaft miteinander kämpfen, ein unglücklicher Vater, eine verzweifelte Mutter, ein zerrüttetes Staatswesen — zeigt manche Ähnlichkeit mit der Thebais, doch ist die Zahl der direkten Entlehnungen aus Seneca sehr gering[2] und auch der ständige Vorrat von mythologischen Anspielungen wird nur sehr spärlich verwertet. Dabei blicken auch manche mittelalterlich-romantische Reminiszenzen hindurch, so z. B. wenn Marcella erzählt, wie oft sie den Porrex im Waffenschmuck, den Helm mit einem Ärmel der Geliebten geziert, erblickt habe. Und daß jeder Königssohn von je einem Vertreter des guten und des bösen Prinzips begleitet ist, erinnert ganz an die Moralitäten; die unheilstiftenden Parasiten sind Vices, die der tragischen Würde zuliebe ihren possenhaften Charakter abgelegt haben. Der Ort wird, wie so oft, unbestimmt gelassen, dagegen wird von der Einheit der Zeit gänzlich abgesehen und nach mittelalterlicher Art die ganze überlieferte Begebenheit ohne Beschränkung auf die Katastrophe vorgeführt.

Besonders merkwürdig ist es, daß die englischen Dichter von den Italienern den Gebrauch übernahmen, bei Aufführung von Dramen des klassischen Stils wenigstens in den Pausen der unbefriedigten Schaulust Genüge zu tun. Ebenso wie dies in Italien öfters geschah, wurden zwischen den Akten des Gorboduc allegorische Pantomimen mit Musikbegleitung vorgeführt, die sich auf

1) Vgl. zur Metrik die Zusammenstellungen in d. Ausg. von Toulmin Smith Heilbronn 1883).

2) Einige sind bei Cunliffe a. a. O. verzeichnet.

die Haupthandlung beziehen. Vor jedem Akt finden wir die Anweisung zu einer solchen pantomimischen Szene. Vor dem ersten ertönt eine kriegerische Musik und es erscheinen sechs Waldmenschen, die sich mit vergeblicher Anstrengung bemühen, ein Bündel Stäbe zu zerbrechen, dann lösen sie das Bündel auf und zerbrechen die einzelnen Stäbe mit Leichtigkeit, ein Hinweis auf die Schwächung Britanniens durch die von Gorboduc vollzogene Teilung. Vor dem zweiten Akt erscheint unter Hörnerklang ein König mit seinem Gefolge; ein ernster alter Edelmann bietet ihm knieend ein Glas mit Wein, er weist es zurück und trinkt dafür aus einem goldenen Becher, den ihm ein stattlicher junger Edelmann darbietet, doch kaum hat er getrunken, so stürzt er tot zur Erde. Eine Anspielung auf die Parasitenszenen; es wird ausdrücklich bemerkt, daß das durchsichtige Glas, in dem kein Gift verborgen sein kann, einen guten Rat bedeutet, während das Gift des Schmeichlers sich im glänzenden Golde verbirgt. Außerdem erscheint vor der Ermordung des Ferrex unter Flötenmusik eine Gruppe von Trauernden, vor der Rachetat der Mutter erscheinen die drei Furien, wie dies ja auch de Sommi als stimmungsvolle Vorbereitung für Greuelscenen empfiehlt (s. o. S. 391); im Gorboduc treiben die Furien mit Geißeln die Kindermörder Tantalus, Medea und Cambyses vor sich her. Vor dem letzten Akt endlich wird der Bürgerkrieg dadurch angedeutet, daß Bewaffnete unter dem Klang von Trommeln und Flöten dreimal um die Bühne schreiten und ihre Gewehre abfeuern. Der Gebrauch solcher stummer Szenen (dumb shows) hat sich von da ab auf der englischen Bühne eingebürgert; sie kamen auch in volkstümlich-romantischen Stücken zur Verwendung, doch niemals wieder in so sinnvoller Weise wie das erste Mal. Dieser eigenartige Versuch, die stolze tragische Muse sogleich bei ihrer Einführung in englisch-patriotischem Sinne reden zu lassen, fand begeisterte Zustimmung; nicht lange nach der ersten Aufführung, am 18. Januar 1561 ließ sich Königin Elisabeth bei einem glänzenden Fest in Westminster-Hall die Tragödie abermals vorführen.[1]

Doch hat dieser erste Versuch nur wenig zur Nacheiferung angeregt. Aus den nächsten Jahren ist bloß noch eine Tragödie

1) Über die ältesten Drucke vgl. die Ausg. v. Cooper (Shakespeare Society 1847), besonders S. VII, wo auch eine charakteristische Bemerkung des Eubulus aus der ersten Ausgabe mitgeteilt ist. Er sagt, die Untertanen dürften ebensowenig sich gegen den Herrscher erheben, wie die Hand den eigenen Kopf abhauen könne.

klassischen Stils bekannt: Tancred und Gismunda (1568), wie Gorboduc die gemeinsame Arbeit mehrerer Mitglieder des Inner Temple[1]; auch Sir Christopher Hatton, der Günstling Elisabeths, hat sich an dieser Dichtung beteiligt. Den Gang der Handlung haben die Verfasser in den wesentlichsten Zügen aus der berühmten Novelle Boccaccios entlehnt, doch wurde Guiscardo, der unebenbürtige Liebhaber der Prinzessin von ihnen in den Grafenstand erhoben, offenbar der tragischen Würde zuliebe. Bei dem Bericht des Boten, der die grausame Ermordung Guiscardos meldet, hatten die Verfasser die bequemste Gelegenheit zu Entlehnungen aus dem entsprechenden Bericht in Senecas Thyest und von dort stammt natürlich auch die unheilverkündende Furie Megaera, die jedoch hier nicht am Anfang, sondern erst vor der Katastrophe erscheint. Den Anfang bildet eine Ansprache Cupidos, der sich seiner furchtbaren Macht über die Sterblichen rühmt; diese Idee und auch manche Einzelheiten der Ausführung sind aus Dolces Didone entlehnt.[2] Doch ist der Tancred nicht wie der Gorboduc in reimlosen Versen nach italienischer Art, sondern zum größten Teil in kreuzweis gereimten fünffüßigen Jamben gedichtet; der Schluß einer längeren Rede wird öfters durch zwei paarweis gereimte Zeilen markiert. Durch diese Anwendung des Reims nähern sich die Dichter mehr dem Ton des volkstümlichen Dramas, auch ist ihnen nachzurühmen, daß sie öfters, wie ein Vergleich mit der Novelle zeigt, die tragische Situation mit selbständiger dichterischer Empfindung aufgefaßt haben.[3] Die Chorgesänge, in denen

1) In überarbeiteter Form herausg. 1591 von einem der Verfasser, Robert Wilmot; die handschriftlich erhaltene erste Fassung veröffentlichte Brandl in den Quellen des weltlichen Dramas usw. Straßb. 1898, S. 539ff. Der alte Druck enthält auch Angaben über dumb shows, die in den Handschriften fehlen. Über frühere italienische Dramatisierungen dieser Novelle s. o. S. 198 u. 378.

2) Z. B. Dolce: Nè d'ambrosia mi pasco Si come gli altri Dei, Ma di sangue e di pianto; in der englischen Tragödie: On swete ambrosia is not my foode, Nor nectar is my drink, as to the rest Of all the Goddes. I drink the louers blood. Cunliffe a. a. O. wollte im Anschluß an diesen Nachweis auch noch einige weitere Entlehnungen aus Dolces Didone in der englischen Tragödie finden, doch scheinen mir die von ihm beigebrachten Parallelstellen wenig überzeugend, abgesehen davon, daß in der englischen Tragödie Megaera, ebenso wie bei Dolce Cupido eine Schlange vorzeigt, die er seinem Opfer an die Brust setzen will.

3) Vgl. z. B. die Worte, die der entdeckte Liebhaber an den Vater der Geliebten richtet (S. 579), ferner seine Worte an die Schergen, als er zum Tode abgeführt wird; er fleht Jupiter an, er möge bewirken, daß die Nachricht von seinem Tode die Geliebte nicht zu sehr erschüttere. Als er den Brief mit dem Liebesgeständnis liest, ruft er aus: It cannot be, it were to swete a joy!

ungeschickterweise dasselbe Versmaß herrscht, wie im Dialog, werden auch hier von vier Männern vorgetragen; es sind hauptsächlich Moralisationen mit mythologischen Beispielen. Die Dekoration der Szene können wir uns dank den Bühnenanweisungen hier etwas deutlicher vergegenwärtigen; die Handlung spielt vor dem Palast, durch dessen Tor die Personen ein- und ausgehen, doch führt ein besonderer Eingang zum Gemach der Gismunda.

Um dieselbe Zeit (1566) hat auch eine andere Juristengesellschaft, Gray's Inn, bei einem festlichen Anlaß eine Tragödie im klassischen Stil und in Blankversen aufgeführt, die wiederum von mehreren Mitgliedern der Inn gemeinschaftlich angefertigt war; drei Akte stammen von George Gascoigne, der uns noch öfters begegnen wird. Diesmal war es jedoch kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung der Giocasta des Lodovico Dolce[1], dessen Spuren wir also hier zum zweitenmal antreffen. Wir finden hier wieder die Intermedien nach italienischer Art wie im Gorboduc. Zuerst kommt auf die Bühne der ägyptische König Sesostris, im Herrscherschmuck auf einem reich verzierten Wagen sitzend, der von vier Königen „in Wams und Hosen, mit Kronen auf den Häuptern" gezogen wird, eine Hindeutung auf den unersättlichen Ehrgeiz, der das Thebanische Bruderpaar ins Unglück stürzte; vor dem zweiten Akt wird die Verbrennung der zwei Leichen und die Trennung der Flamme vorgestellt, vor dem dritten, wie Marcus Curtius in den Abgrund springt, ein Hinweis auf den Opfertod des Menoikeus; vor dem vierten, wie die Horatier und die Curiatier miteinander kämpfen und wie die Curiatier siegreich bleiben so lange sie zusammenstehen, aber dem letzten Horatier unterliegen, weil sie sich im Kampf voneinander trennen; vor dem fünften endlich folgt nach den historischen Szenen eine rein allegorische Darstellung des wandelbaren Glücks: ein Weib in weißem Gewand, vorn mit einem lächelnden, hinten mit einem traurigen Gesicht, mit verbundenen Augen, den Schoß mit Juwelen angefüllt, auf einem Wagen sitzend, mit nackten Beinen, die Füße auf einer großen Kugel, gezogen von zwei Königen und zwei Sklaven; sie nimmt den Königen ihre Gewänder und hängt sie den Sklaven um, während die Könige die Sklavenkleider anziehen müssen. Wir können uns noch sehr wohl vorstellen, wie das alles

1) Früher wurde irrtümlich angenommen, die englische Tragödie gehe unmittelbar auf Euripides zurück; der richtige Sachverhalt wurde zuerst von Mahaffy nachgewiesen. Neu herausg. von Cunliffe a. a. O. und in seiner Ausgabe von Gascoigne's Works (1907) 1, 73ff.

in dem prunkvollsten Stil der Renaissance vorgeführt wurde, mit dem eigentümlichen Beigeschmack, den dieser Stil in den nordischen Ländern annahm.[1] Der Chor, der sich in gereimten Versen bewegt, ist auch hier auf vier Personen beschränkt.

Dies ist für längere Zeit die letzte Londoner Juristentragödie. Die gelehrten Dichter, die sonst noch in den sechziger Jahren mit Dramen aus dem Kreis der alten Geschichte und Sage hervortraten, wie Preston und Edwards, verzichteten im Interesse einer populären Wirkung auf jedes Streben nach klassischer Formreinheit. Erst 1587 wurde wieder eine Tragödie im Senecaschen Stil vorgeführt, „The Misfortunes of Arthur", also abermals die Darstellung einer Begebenheit aus der alten Geschichte Britanniens, das gemeinsame Werk mehrerer Mitglieder von Gray's Inn. Aber um dieselbe Zeit erschien auch das tragische Erstlingswerk des Cambridger Magisters Marlowe, der zwar die kunst- und verständnislose Art verachtete, mit der bis dahin die volkstümliche Form des Dramas gehandhabt worden war, der aber doch diese Form ergriff, weil er in ihr mit genialem Blick die Möglichkeit einer freieren und reicheren Entfaltung seines Geistes erkannte. So wurde er der eigentliche Schöpfer der englischen Tragödie.

* * *

In Spanien sind gleichfalls während der Epoche des Tastens und Suchens, die dem entscheidenden Sieg der romantischen Richtung voranging, einzelne Ansätze zu einer Tragödie im klassischen Stil zu verzeichnen. In unsern Zeitraum fallen bloß die Übersetzungen griechischer Tragödien, die Fernan Perez de Oliva, Professor an der Universität Salamanca, erscheinen ließ. Seine Tragödie, die Rache für Agamemnon (la venganza de Agamemnon), ist eine Übersetzung der Elektra des Sophokles in Prosa, ebenso übertrug er auch die Hecuba des Euripides, beide durchaus nicht in treuem Anschluß an den Wortlaut der Originale, sondern in einem pathetischen Stil, der, wie sich noch zeigen wird, für die dramatische Diktion der Spanier charakteristisch ist.[2] Die Tra-

1) Vgl. hierzu das oben S. 391 Mitgeteilte über die Intermedien bei einer Giocasta-Aufführung in Viterbo, sowie S. 392 über Marcus Curtius. Der erste dumb show erinnert an eine berühmte Szene in Marlowes Tamburlaine.

2) Beide Tragödien sind bequem zugänglich in Bd. VI des Parnaso español von Sedano. Über eine Ausgabe der Venganza von 1531 vgl. Zeitschrift f. rom. Phil. 15, 221. — Boscan, der Vorkämpfer des italienischen Renaissancestils in der spanischen Literatur, übersetzte eine Tragödie des Euripides, für welche nach seinem Tode (1542) die Witwe ein Druckprivileg erhielt, doch wurde diese Arbeit, wie es scheint, nicht veröffentlicht.

gödien von Virues, Cervantes und Argensola sind erst in den achtziger Jahren entstanden. Sie lassen weit deutlicher als die ersten tragischen Versuche der Engländer erkennen, welchem Ziel das nationale Drama zustrebte; die Numancia des Cervantes, die alle bisher besprochenen Tragödien hoch überragt, wird uns in ergreifender Weise das Ringen eines gewaltigen Geistes mit der ungewohnten Form vor Augen führen.

In Portugal wurden gleichfalls um die Mitte des Jahrhunderts mehrere Tragödien des Altertums in die Landessprache übersetzt. Außerdem scheint es, daß Buchanan als Professor in Coimbra (1548—1552) auf die dramatische Dichtung anregend wirkte, wenigstens wird berichtet, daß sein Freund, der portugiesische Humanist Diogo de Teive (Jakobus Tevius) i. J. 1553 eine lateinische Tragödie Johannes verfaßte.[1] Vor allem aber ist Antonio Ferreira (1528—1569), der während der Zeit von Buchanans Wirksamkeit an der Landesuniversität studierte, als Dichter einer der merkwürdigsten Tragödien dieser Zeit zu nennen.

Ferreira hat die verschiedensten Formen der Renaissancepoesie in seiner Sprache nachgebildet; er wird uns auch noch als Verfasser von Komödien im klassischen Stil begegnen. Das Entstehungsjahr seiner Tragödie (zwischen 1552 und 1567) läßt sich nicht genauer bestimmen. Vermutlich kannte er die Sofonisba des Trissino, doch wäre es auch denkbar, daß er bloß von lateinischen und griechischen Vorbildern geleitet das neue Wagnis unternahm. Der Versuch steht in der portugiesischen Literatur völlig vereinzelt da, doch ist er ohne Zweifel von höherem dichterischem Wert als die vielbesprochenen Erstlingstragödien der Italiener, Franzosen und Engländer. Vor allem ist kein anderer von den Renaissancedramatikern dieses ganzen Zeitraumes so glücklich in der Wahl des Stoffes gewesen. Er ist der erste, der die Geschichte der Inez de Castro dichterisch darstellte[2], die mit dem Infanten Peter, dem Sohne des portugiesischen Königs Alfons IV.,

1) Die Übersetzungen von Senecas Hercules furens und Medea (gedr. in Coimbra 1560) sowie die Tragedia da Vingança von Anriques Ayres Victoria (gedr. Lissabon 1555) kenne ich nur durch die Mitteilungen Bragas, Historia do Theatro portuguez (Porto 1870) 2, 93. Letztere Tragödie ist wohl eine Übersetzung nach Perez de Oliva. Über Teives Tragödie vgl. C. Michaelis in Gröbers Grundriß der roman. Philologie 2 II, 332; danach scheint in dieser Tragödie ein nationaler Stoff behandelt zu sein.

2) In einem Lobsonett des Diogo Bernardes (abgedruckt bei Braga S. 109) wird bestätigt, daß das Andenken der Inez de Castro durch Ferreira neu belebt wurde.

heimlich vermählt war, und weil diese Liebesheirat dem Staatsinteresse entgegenzustehen schien, von zwei vertrauten Ratgebern des Königs ermordet wurde (1355). Ferreira hat also wie Trissino eine tragische Liebesgeschichte dargestellt, die später noch häufig auf den Brettern erschien, auch die Art der Behandlung hat mehr von der diskreten Manier Trissinos als von der stark aufgetragenen der Nachahmer Senecas. Doch nimmt der Dichter hier einen höheren Schwung als in seinen lyrischen Dichtungen, wo er sich eigentlich nur als ein geschmackvoller und feingebildeter Nachahmer der italienischen Muster zeigt. Ferreira, der mit ganzer Seele an dem Vaterland und seinen geschichtlichen Erinnerungen hing, hatte zu Coimbra an der Stätte seiner Wirksamkeit den Garten der Inez vor Augen, wo an der zypressenbeschatteten Fonte dos Amores das unglückliche Opfer fiel, nach übereinstimmender Schilderung der Reisenden ein Ort von unvergleichlich stimmungsvollem Zauber. Und diese Stimmung spiegelt sich sogleich zu Anfang der Tragödie wider, wo Inez erscheint und den Chor der jungen Mädchen von Coimbra in wohlklingenden lyrischen Versen auffordert, Blumen zu pflücken. Dann allerdings folgt sogleich die Einlenkung in die gewöhnlichen klassizistischen Bahnen, im Gespräch mit der Amme wird auf ähnliche Art wie in der Sofonisba die Vorgeschichte erzählt, und in den einleitenden Worten der Inez „Sofre um pouco Repetir de mais alto a minha historia“ wird die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Szene mit der größten Deutlichkeit, wenn auch unabsichtlich hervorgehoben. Hierauf folgt ein Gespräch des Infanten mit seinem Secretario, das nach allgemeinen Betrachtungen in eine Stichomythie ausläuft; trotz allem Zureden will der Infant nicht auf seine Liebe verzichten. Im zweiten Akt erscheint der König mit seinen Ratgebern. Sie suchen ihn zu überzeugen, daß das Staatsinteresse den Tod der Inez erfordere, er ergeht sich in Klagen über die traurige Notwendigkeit, vor die ihn das Schicksal gestellt hat, und beneidet das Los der Niedriggeborenen. Im dritten Akt erscheint wieder Inez und erzählt der Amme einen unheilverkündenden Traum, die Amme sucht sie zu trösten, Stichomythie über Wert und Unwert solcher traurigen Vorbedeutungen. In dieser Szenenreihe tritt an mehreren Stellen eine selbständigere Auffassung und ein wärmerer Herzensanteil des Dichters hervor, als sonst in diesen herkömmlichen Situationen; es ist jedoch bemerkenswert, wie Ferreira bei allem Mitgefühl mit dem unglücklichen Weib doch mit großem Nachdruck auch alles das hervorhebt, was die hartherzigen Ver-

treter des Staatsinteresses zur Rechtfertigung ihres Standpunktes sagen können. Aber sein ganzes Mitgefühl gehört der armen Inez. Nachdem die Amme ihr wegen des Traumgesichtes Trost zugesprochen hat, naht sich der Mädchenchor, der um die verderbendrohende Ankunft des Königs weiß, und kündigt an, daß ein Unglück bevorstehe. Inez: Welches Unglück meldest du mir? Chor: Es ist dein Tod! Inez voll Verzweiflung: Ist mein Herr, mein Infant gestorben? — ein überraschender Zug mitten in der Wasserflut einer Literatur, die solche feinere Kunstmittel, wie die Charakteristik einer Person durch unabsichtlich entfahrende Worte, sonst nicht zu verwenden pflegt. Im vierten Akt erscheint der König und seine beiden Ratgeber; Inez mit ihren Kindern tritt ihm entgegen, also die Situation, die einige Jahre später Camoens in seinen unsterblichen Versen verewigt hat. Aber auch Ferreira findet ergreifende Töne, wenn Inez auf die hilflosen Kleinen hinweist, wenn sie den König anfleht, die Liebe nicht so schwer zu bestrafen, wenn sie die blutgierigen Ritter erinnert, sie seien doch zur Verteidigung der Unschuld verpflichtet. Endlich läßt sie der gerührte König in Frieden ziehen, doch wissen in der folgenden Szene die Ritter ihn soweit umzustimmen, daß er ihnen freie Hand gibt. Die Ermordung ist hinter die Szene verlegt, der Chor erblickt wie in Euripides' Medea von seinem Schauplatz aus die schreckliche Szene und hört das Geschrei des unschuldig hingeschlachteten Opfers. Im fünften Akt erscheint wieder der Infant; Ferreira hat sich wirkungsvolle Szenen entgehen lassen, indem er ihn während der ganzen Tragödie weder mit Inez noch mit seinem Vater auftreten läßt. Zum Infanten tritt ein Bote, der die Unglücksnachricht meldet, nur daß er sich kurz faßt und nicht in den gewöhnlichen Fehler verfällt, das Bekannte abermals ausführlich vorzutragen. Den Schluß bildet ein langer Klage- und Rachemonolog des Infanten, neben pathetischen Stellen, an denen Ferreira die schulmäßigen rhetorischen Kunstmittel spielen läßt: „Erde, öffne dich! O ihr Himmel, die ihr diese Grausamkeit saht, warum seid ihr nicht eingefallen“ usw. fehlt es nicht an solchen, die einen weicheren Ton der Wehmut laut werden lassen und die entschieden besser geraten sind. Der Chor ist in zwei Teile, einen Mädchenchor und einen Ritterchor, geteilt. Beide lassen sich regelmäßig zwischen den Akten vernehmen, bald in Sapphischen Strophen, bald in Sestinen, bald in zwangloseren Versmaßen. So singt nach dem ersten Akt der eine Chor zum Preis der Liebe, der andere warnt vor ihren Gefahren, auch in diesen

lyrischen Partien zeigt sich der Dichter über das Durchschnittsmaß seiner eigenen Kräfte emporgetragen. Wenn nach dem Schlusse des dritten Akts angesichts der nahenden Gefahr Inez zum Mädchenchor sagt, er solle sie rings umgeben, und dann der Chor seinen Gesang anstimmt, so läßt dies darauf schließen, daß nach Ferreiras Absicht die Aufführung in einem Zug ohne Fallen des Vorhangs stattfinden sollte, was auch bei dem nicht übermäßig großen Umfang (c. 1800 Verse) sehr wohl ausführbar ist. In der Tat wurde die Tragödie in Coimbra dargestellt[1] und hat bald in der portugiesischen Literatur klassische Geltung erlangt.

* * *

Dadurch, daß überall in diesen italienischen, französischen und anderen Tragödien die antiken Vorbilder im Geiste der Renaissance aufgefaßt sind, erhalten sie so viele übereinstimmende Züge, daß man sie sehr wohl in einer gemeinschaftlichen Charakteristik zusammenfassen kann. Man wäre vielleicht versucht, diese Gemeinschaft auch dadurch zu erklären, daß überall die nämlichen theoretischen Schriften maßgebend gewesen wären, aber man darf den Einfluß dieser Schriften nicht, wie es schon öfters geschehen ist, allzuhoch anschlagen. Der Typus der Renaissancetragödie war schon in seinen wesentlichen Zügen entwickelt, ehe die dramatische Theorie der Renaissance feste Gestalt angenommen hatte.[2] Die Entstehung dieses Typus erklärt sich durch Nachahmung der charakteristischen Züge, die den Dichtern bei der Lektüre antiker Tragödien in die Augen fielen, freilich wurde dann auch durch die Horazische Ars poetica und Aristoteles' Poetik

1) Vgl. Michaelis S. 312 Anm. 2. Über einige Anklänge an Seneca in den Chören vgl. Crawford in Modern Philology 12, 44ff.

2) Eine erschöpfende Gesamtdarstellung der Theorie der Tragödie im Zeitalter der Renaissance ist nicht vorhanden. Einzelne Punkte sind gut erörtert von A. Bénoist, Les théories dramatiques avant les discours de Corneille (Annales de la faculté des lettres à Bordeaux 1891, S. 327ff.); F. Klein, Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance (= Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Philologie Nr. XII, 1897); J. Ebner, Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien (= Münchener Beiträge Nr. XV, 1898); in beiden letzteren Werken auch umfangreiche Auszüge aus den betreffenden theoretischen Schriften. Eine übersichtliche Darstellung der Lehren Julius Caesar Scaligers, des Vaters des berühmten Philologen, gab Lintilhac, De Scaligeri Poetice (Paris 1887). Im übrigen vgl. die Literaturnachweise am Schluß dieses Bandes. Von Castelvetros Stellung zu Aristoteles und von Pincianos Stellung zu Scaliger wird später noch die Rede sein; über die Ansichten der Dichter der Plejade vgl. auch noch Buch V.

ihre Aufmerksamkeit auf einige Äußerlichkeiten besonders hingelenkt, denen sie eine übertriebene Wichtigkeit beimaßen. Die Ars poetica war niemals aus dem Gesichtskreis der gelehrten Welt ganz verschwunden, die Poetik des Aristoteles war seit 1498 in Giorgio Vallas Übersetzung, seit 1508 im griechischen Original zugänglich[1], und die Tragiker der älteren Generation, wie Trissino und Pazzi, waren in ihr wohl bewandert; Erläuterungsschriften und neue theoretische Zusammenfassungen des überlieferten Materials erschienen aber erst seit der Mitte des Jahrhunderts und blieben zunächst ohne wesentlichen Einfluß auf die tragische Poesie. Die klar gefaßten äußerlichen Regeln von der Fünfzahl der Akte, von der Beschränkung der Zeitdauer auf einen Tag und dergleichen mehr hatten die Dichter schon längst aus Horaz und Aristoteles übernommen, ehe die Kommentatoren und Theoretiker ihre Tätigkeit begonnen hatten; die Lehren von der Wirkung der Tragödie, vom Aufbau der Handlung, von den tragischen Charakteren, von der tragischen Schuld wurden von den Theoretikern eindringend erörtert und für ihr Verständnis schon damals manches geleistet, sie hatten aber auf die poetische Praxis so gut wie gar keinen Einfluß; die Tragiker kümmerten sich um das alles nur insofern, als sie sich in Prologen und Widmungen nachträglich zu decken suchten, falls in ihren Dichtungen etwas untergelaufen war, was die hämischen Zoili ihnen als eine Abweichung von den aristotelischen Regeln vorhalten könnten.

Anderseits begnügten sich die Kommentatoren und Theoretiker mit der Feststellung der überlieferten Regeln; daß sie Fingerzeige für die poetische Produktion ihrer Zeitgenossen geben oder deren Werke als Beispiele heranziehen, kommt nur in ganz vereinzelten Fällen vor. Trissino freilich in seiner Poetik hat mit großer Selbstgefälligkeit Exempel aus seiner Sofonisba neben solche aus den griechischen Tragikern gestellt. Die Autorität der überlieferten Regeln wurde als selbstverständlich vorausgesetzt, namentlich wurde Aristoteles' Poetik auch von solchen anerkannt, die auf anderen Gebieten des Wissens die Herrschaft des Aristoteles als ein Überbleibsel der Scholastik bekämpften; schon Luther in seiner Schrift an den christlichen Adel deutscher Nation erwähnt die Poetik unter den Werken, die er von seinem Verdammungsurteil des „blinden heidnischen Meisters" ausnimmt. In einzelnen

1) Die weiteren Schicksale der mittelalterlichen Aristoteles-Übersetzung kann ich hier nicht verfolgen; sie sind von Elter im Bonner Univ.-Progr. 1899, S. 36f. übersichtlich dargestellt (37, 20 lies s. XVI).

Fällen taten jedoch die Kommentatoren ein übriges und suchten nicht nur die authentische Bedeutung der von verschiedenen Seiten überlieferten Regeln festzustellen, sondern auch ihren Grund zu erklären; mitunter berief man sich auf das Erfordernis der Nachahmung der Wirklichkeit, mitunter auch auf die tragische Würde, ohne sich im übrigen über diese beiden Prinzipien und ihr gegenseitiges Verhältnis den Kopf zu zerbrechen. Aber der Glaube an die unbedingt vorbildliche Bedeutung des Altertums war bei den meisten unerschüttert. Wenn z. B. in Speronis Canace der Schatten des Kindes, das erst im Lauf der Tragödie geboren wird, als Prologsprecher auftritt, wird das in der Polemik über diese Tragödie nicht etwa als ein grotesker Einfall verworfen, man streitet bloß darüber, ob Speroni in diesem Falle berechtigt sei, sich auf das Beispiel des Marcellus in der Aeneis zu berufen. Bei Erörterung der Frage, welche von den in Italien eingeführten Arten der Chormusikbegleitung am schönsten und wohlklingendsten sei, meint der Verfasser des Successo dell' Alidoro, diese Frage sei schwer zu entscheiden, da man die Ansichten der Alten nicht kenne. Es ist das ungefähr der Standpunkt jenes Humanisten, der gesagt haben soll, man wisse leider nicht, ob das Öl gefrieren könne, weil Plinius sich darüber nicht äußere. Und während die Komödiendichter es mehrmals energisch betonten, daß die Anforderungen an das Drama mit den verschiedenen Zeiten wechseln, kam diese Erkenntnis bei den Tragikern nur in äußerst seltenen Fällen zum Durchbruch, gewöhnlich als subsidiäre Instanz, wenn sie einmal eine Abweichung wagten, die trotz allen Interpretationskünsten nicht mit der Praxis des Altertums in Einklang zu bringen war. Vor allem aber wird dem mittelalterlichen Mysterienstil jede Berechtigung abgesprochen, der die Darstellung einer bunten und mannigfaltigen, über weite Länderstrecken ausgedehnten Handlung ermöglicht; Gelli konstatiert mit Befriedigung, daß es zu seiner Zeit in Florenz Leute genug gebe, die gut Lateinisch und Griechisch verstünden und nicht mehr an den Rappresentazionen Vergnügen finden könnten, wo ein ganzes Menschenleben oder die Zeit von fünfundzwanzig bis dreißig Jahren in zwei bis drei Stunden vorgeführt werde.[1] Eigentlich hätte Aristoteles selber diese strengen Richter zu einer milderen Beurteilung des romantischen Dramas anleiten müssen. Er sagt ja (Kap. 24), die Tragödie sei dem Epos gegenüber dadurch im Nachteil, daß sie immer nur eine einzelne

1) Zitiert bei d'Ancona 2, 151.

Handlung und nicht mehrere gleichzeitig geschehende veranschaulichen dürfe, daß sie also nicht die wechselnden Eindrücke hervorbringen könne wie das Epos; dadurch entstehe eine Einförmigkeit, die Überdruß hervorrufe und bewirke, daß so viele Tragödien durchfielen. Doch hat keiner von allen den Gelehrten, die diese Stelle übersetzten und kommentierten, sich daran erinnert, daß der verachtete mittelalterlich-romantische Stil des Dramas die epische Mannigfaltigkeit besitzt, die Aristoteles in der griechischen Tragödie vermißt.[1]

Also der neue Stil der Tragödie entstand im wesentlichen dadurch, daß die Dichter die hervorstechendsten Züge nachahmten, die ihnen bei der Lektüre der alten Tragödien in die Augen gefallen waren. Sie stellten ernste und wichtige, für das gesamte Schicksal der Beteiligten entscheidende, Tod oder Todesgefahr bringende Begebenheiten dar, in gehobener versifizierter Sprache und mit Chorgesängen untermischt. Auch mußten sie aus ihren Vorbildern erkennen, daß diese tragischen Ereignisse nur in ihren wesentlichen Zügen vorgeführt werden dürfen, so daß die Aufführung keine übermäßige Zeitdauer in Anspruch nimmt und bei einer einzigen Zusammenkunft der Zuschauer ohne allzugroße Ermüdung sich abwickeln kann. Daß die tragische Stimmung nicht durch komische Zutaten abgeschwächt werden dürfe, galt als selbstverständlich.[2] Ferner sahen sie, daß die Ereignisse sich regelmäßig unter Königen und Heroen abspielen, ein Merkmal, das allerdings weder Aristoteles noch Horaz als wesentlich hervorgehoben hatten[3],

1) Die Worte des Aristoteles *τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας* (Susemihls Übersetzung „so viele Tragödien" ist ohne Zweifel sinngemäß) — diese Worte wurden im 16. Jahrhundert nicht von allen Erklärern richtig verstanden. Robortello und Madius fassen das *ἐκπίπτειν* als „rasch zu Ende eilen", was die Tragödie tun müsse, da ihr die Mannigfaltigkeit versagt sei.

2) Eine Bestätigung dieser Auffassung hätte man in Ciceros Äußerung gegen das Komische in der Tragödie und gegen das Tragische in der Komödie am Anfang der Abhandlung De optimo dicendi genere finden können; doch ist mir nichts darüber bekannt, daß ein Gelehrter jener Zeit an die Worte Ciceros dramaturgische Bemerkungen angeknüpft hätte, ebensowenig wie an die Worte Platos über Tragödie und Komödie am Schluß des Symposions. Über die französische Sitte, nach der Tragödie eine Komödie aufzuführen, vgl. Buch V.

3) Wenn auch Aristoteles cap. 13 es empfiehlt, bei der Darstellung des Wandels von Glück in Unglück Helden zu wählen, die, wie Ödipus und Thyestes, aus erlauchten Geschlechtern stammen und sich vorher eines großen Ansehens und Glücks erfreuten (vgl. auch den Prolog zum Amphitruo 60 f.).

das aber aus der Definition des Grammatikers Diomedes in die mittelalterlichen Kompilationen und Lehrbücher übergegangen war und, da es mit den Tatsachen zu stimmen schien, von den Humanisten ohne weiteres aus der Schultradition übernommen wurde. Der Grund für diese Regel liegt nach Madius darin, daß bei Helden von hohem Rang der Glückswechsel uns stärker ergreife und rühre; Castelvetro deduziert umgekehrt die Notwendigkeit großer Ereignisse in der Tragödie daraus, daß in ihr Fürsten auftreten, auf welche Kleinigkeiten wie Diebstähle und Eheschließungen keinen Eindruck machen könnten.

Auch in der Wahl des Stoffes schlossen sich die neueren Dichter öfters an ihre Vorbilder an, sei es daß sie aus mehreren stofflich zusammenhängenden Tragödien des Altertums eine neue frei zusammenstellten, wie Anguillara im Edipo, sei es daß sie Begebenheiten vorführten, die sich in den wesentlichsten Zügen mit einer der erhaltenen Tragödien deckten, wie das Opfer der Tochter Jepthas mit dem der Tochter Agamemnons (Buchanan) oder die Auslieferung der Söhne Sauls mit der des Astyanax (Jean de La Taille). Ein ähnliches Verhältnis findet in Martellis Tullia statt; Trissino, Rucellai u. a. führten ihre Heldinnen absichtlich in Situationen, die Entlehnungen aus griechischen Tragödien ermöglichten.

In den meisten Fällen wählten sich aber die Dichter einen neuen Stoff, der ihnen geeignet schien, im Stil und Geist der alten Muster behandelt zu werden, doch dabei muß betont werden, daß in den neuen Tragödien die Liebe unendlich viel häufiger als treibendes Motiv der Handlung erscheint. Es ist mir kein Beispiel bekannt, daß damals Dichter oder Theoretiker sich über diesen Umstand geäußert hätten, in welchem sich den Beteiligten völlig unbewußt, aber deshalb nur um so charakteristischer der Unterschied der Zeiten offenbart. Die Stoffe sind meist dem klassischen Altertum entlehnt, das für die gelehrten Dichter den Mittelpunkt ihrer geistigen Existenz bildete; auch mußte der Idealstil des antiken Dramas gerade für antike Heroengestalten besonders geeignet erscheinen. In der ersten Zeit ist jedoch auf dem eigentlichen Gebiet der antiken Tragödie, dem griechischen Mythus kein einziger Dichter mit einem neuen Versuch hervorgetreten, außer Speroni mit seiner Canace; dagegen wurden Frauengestalten aus der römischen Geschichte, wie Lucretia, Horatia, Sophonisbe und Kleopatra bevorzugt. Wir sahen schon, daß die Renaissance-

tragiker sich hier wie überall in der Wahl der Stoffe glücklicher zeigten als in der Ausführung; bei den zahlreichen Didotragödien ließen sie sich allerdings durch die hochgepriesene epische Darstellung zu der vorschnellen Annahme verführen, daß der Stoff auch für die dramatische Behandlung geeignet sei. Außerdem sind die Caesartragödien des Muretus und Grévin zu erwähnen. Gänzlich mißglückt ist die Stoffwahl in den zwei Tragödien Jacques de La Tailles aus der Geschichte Alexanders des Großen, doch wählten Guersens und Dolce aus der Geschichte des Orients im Altertum zwei hochtragische Frauengestalten: Panthea und Mariamne. Daneben fanden wir Dramatisierungen tragischer Novellen, wie Guiscardo und Ghismonda, Romeo und Julia u. a. Wir sahen aber auch, daß der modernere Stoff auf die dichterische Behandlung nur sehr wenig Einfluß ausübte; namentlich verzichteten die Tragiker niemals auf die mythologische Phraseologie, und Groto hat sogar in der Adriana die ganze Begebenheit von Romeo und Julia in ein entferntes Altertum verlegt.

Das horazische „celebrare domestica facta“ wurde von den Italienern nur insofern befolgt, als sie manchmal Begebenheiten aus der alten römischen Geschichte darstellten; Rucellai in der Rosmunda hat sich an eine Begebenheit aus der Völkerwanderungsperiode gewagt. Auf diese Vernachlässigung der gewaltigen Charaktere und erschütternden Begebenheiten aus neuerer Zeit wurde schon früher hingedeutet; wenn Piccolomini in seinen Annotazioni (S. 213) die Ermordung des Herzogs Alessandro von Medici und des Herzogs Pier Luigi Farnese als Begebenheiten bezeichnet, die möglicherweise in Tragödienform behandelt werden könnten, so ist das eine vereinzelte Ausnahme, die ohne weitere Folge blieb.[1] Aber auch bei den Franzosen sollte es noch einige Jahre dauern, ehe sie die vaterländischen Ereignisse in den Bereich der klassischen Tragödie zogen; obgleich schon 1561, kurz vor den Religionskriegen Ronsard in dem Gedicht vor Grévins Caesar die prophetische Befürchtung aussprach, daß die Franzosen selber bald den Dichtern Stoff für Tragödien darbieten könnten. Wenn gerade in England und auf der iberischen Halbinsel die ersten Tragödien Ereignisse

1) S. o. 1, 511; vgl. 2, 129 und den schwachen Versuch des Laudivio S. 369. In Venedig erschienen in der folgenden Epoche nach dem Fall von Famagusta (1571) mehrere Tragödien, die dies Ereignis und die drohende Türkengefahr behandeln. Schon früher hatte der Venezianer Daniele Barbaro auf diese Gefahr hingewiesen in einer Tragödie, die ungedruckt blieb und offenbar auch keinen Abdruck verdient; Näheres darüber bei Neri S. 108ff.

aus der vaterländischen Geschichte vorführen, so ist das vielleicht mehr als ein bloßer Zufall. Die italienischen Dichter von Blut- und Greueltragödien wagten es, ihre Stoffe mit Hilfe von allerlei bereit liegenden Motiven frei zu erfinden; sie konnten bei den Theoretikern ihr Verfahren gerechtfertigt sehn durch einen Hinweis auf die Blume des Agathon (Aristot. Poet. IX), die immer wieder als Beispiel herhalten muß.[1] Doch hat Lopez Pinciano (S. 341) in Übereinstimmung mit der Praxis der Tragiker die Forderung aufgestellt, man müsse solche erfundene Begebenheiten in weit entfernte Länder verlegen, deren Geschichte man bei den Zuschauern als unbekannt voraussetzen dürfe. Bounin in seiner Soltane wählte eine orientalische Schauergeschichte aus der nächsten Vergangenheit. Die Stoffe aus der heiligen Geschichte sahen wir hauptsächlich durch die calvinistischen Dichter in Frankreich vertreten; erst später bildete sich bei den Calvinisten die Ansicht aus, daß es eine Entweihung sei, die biblischen Begebenheiten in dramatischer Form vorzuführen.[2]

Die Tragödien endigen fast regelmäßig mit Unglück und Tod derjenigen, für deren Schicksal der Dichter unsere Teilnahme zu erwecken sucht, ganz in Übereinstimmung mit der vom Mittelalter her traditionellen Auffassung des Begriffs. Später wiesen dann die Erklärer darauf hin, daß ein solcher Ausgang weder durch die Theorie, noch durch die Praxis des Altertums als notwendig vorgeschrieben sei; darauf berief sich auch Giraldi, der mit seinen späteren, gänzlich unbeachtet gebliebenen Novellentragödien eine Ausnahmestellung unter den Tragikern einnimmt. Aber im Gegensatz zu der diskreteren tragischen Wirkung wie in der Sofonisba oder den Kleopatra- und Didotragödien konnten wir doch eine Vorliebe für stark aufgetragene Effekte bemerken, für die Atrocitas, die z. B. nach der Ansicht des Euripideserklärers Stiblinus ein

1) Ältere Ansichten über wahre Geschichten in der Tragödie s. o. 1, 505.

2) Vgl. die Beschlüsse der Synode von Nîmes 1572 im Bulletin de la Soc. de l'hist. du Protestantisme français 35, 211, die Beschlüsse der Synode von Figeac 1579 bei Aymon, Tous les synodes nationaux, la Haye 1710, S. 142. Über einen ähnlichen Beschluß der General Assembly der schottischen reformierten Kirche vgl. Calderwood, History of the Kirk of Scotland III (1843) S. 345; über ähnliche Beschlüsse niederländischer reformierter Synoden vgl. Duker, Gisbert Voetius (1897ff.) 2, 247ff. — Minturno erörtert die Frage, ob die Behandlung der Passion Christi in Tragödienform mit der Lehre des Aristoteles vereinbar sei, wonach man die Vorführung der Leiden eines Unschuldigen in der Tragödie vermeiden solle; der Verfasser ist offenbar geneigt, hier eine Ausnahme zu gestatten.

Hauptgrund ist, warum die Hecuba des Euripides den ersten Rang unter den Tragödien einnimmt; auch Scaliger betrachtet die Atrocitas als wesentlichen Bestandteil einer guten Tragödie.[1] Wir sahen schon, wie vor allem die italienischen Pedanten in dieser Atrocitas schwelgten; Senecas Thyestes bot ihnen ein ganzes Arsenal von schauerlichen Effekten, die immer wieder verwendet wurden. Der Unterschied zwischen wahrer tragischer Rührung und bloßer Nervenerschütterung war den Menschen noch nicht aufgegangen, sie fühlten noch nicht das Bedürfnis nach einem versöhnenden Schlußakkord. Wenn Groto bei seiner Dramatisierung der Geschichte von Romeo und Julia den überlieferten Schluß, wonach die Eltern sich am Grab ihrer Kinder die Hand zum Frieden reichten, einfach weglassen konnte, so ist das für diese ganze Epoche der tragischen Kunst ungemein charakteristisch.

Aber nicht nur der Begriff der Tragödie, sondern auch ihre äußere Struktur wurde von den Alten übernommen.

Eine besonders augenfällige Eigentümlichkeit, die Einteilung des Dramas in fünf Akte, konnten die Humanisten freilich nicht unmittelbar aus den überlieferten Tragödien und Komödien entlehnen, sondern bloß aus gelegentlichen Äußerungen römischer Schriftsteller, vor allem aus der bekannten Stelle der Ars poetica, wo Horaz — wie vermutet wird, nach dem Vorgang alexandrinischer Grammatiker — die Fünfzahl der Akte vorschreibt.[2] Außerdem konnte man sich auf Donat berufen, der zwar in seiner Abhandlung über die Komödie bloß die naturgemäße Einteilung in Protasis (Einleitung), Epitasis (Verwicklung) und Katastrophe (Auflösung) erwähnt, aber in seinen Inhaltsangaben Terenzischer Komödien, wahrscheinlich auf die Autorität des Horaz gestützt, die Einteilung in fünf Akte regelmäßig durchführt und dabei gelegentlich der Hecyra ausdrücklich von den quinque actibus legitimis spricht, obgleich ihm die Durchführung dieser Einteilung manchmal Schwierigkeiten bereitet.[3] Seneca hat in seinen Tragödien die

1) Scaliger, der I, 6 einen exitus horribilis für wesentlich zur Tragödie gehörig hält, sagt III, 96 mit Berufung auf mehrere Beispiele aus dem Altertum, der exitus infelix sei nicht nötig „modo intus sint res atroces". Dagegen Buchanan in dem Widmungsschreiben von seiner Übersetzung der Alkestis (vgl. Lanson in der Revue d'hist. litt. 11, 560) hebt es als einen Vorzug dieser Tragödie hervor, daß darin keine greuelvollen Verbrechen vorkommen.

2) Zur Akteinteilung bei den Alten vgl. Weil, Études sur le drame antique (Paris 1897) S. 326f., Leo im Rheinischen Museum 52, 110. Über die Dramatiker der Frührenaissance s. o. 1, 496.

3) Vgl. Donatus ed. Wessner I, 18 u. 38.

Einteilung in fünf Akte offenbar mit Bewußtsein durchgeführt, seine sämtlichen Tragödien werden durch vier Chorgesänge in fünf Abschnitte zerlegt, mit Ausnahme des Ödipus, wo sich ein Chorgesang mehr befindet, und der unvollständig erhaltenen Thebais. So finden wir denn auch sogleich bei der Wiedererweckung der Tragödie, daß Treveth die Akteinteilung vornimmt, jedenfalls ohne daß er die Abschnitte in der handschriftlichen Überlieferung bezeichnet gefunden hätte. Der älteste Tragiker Mussato und der älteste Komiker Vergerio haben ihre Dichtungen in fünf Akte zerlegt und ebenso pflegten es die folgenden lateinischen Dramatiker der Frührenaissance zu halten; auch hat man schon frühzeitig die Akteinteilung in den Drucken des Terenz und Seneca angebracht.[1]

Dagegen haben die ersten Herausgeber griechischer Dramen es nicht für angemessen erachtet, die Akteinteilung vorzunehmen, die in den Handschriften fehlte, und Trissino hat sich auch in dieser Hinsicht die Griechen zum Vorbild genommen. Wenn man in seiner Tragödie die Akteinteilung, an die er selber nicht gedacht hat, vornehmen wollte, so würden sich sechs Akte von sehr ungleicher Länge ergeben; der Chor befindet sich fünfmal allein auf der Bühne. Auch in der ältesten Handschrift der Tragödien Pazzis und in der ersten Ausgabe von Speronis Canace findet sich noch keine Akteinteilung.[2] Anders ist es bei Giraldi, der es als eine glückliche Neuerung für sich in Anspruch nimmt, daß bei ihm der Chor nicht während der ganzen Tragödie auf der Bühne verbleibt. Seine Tragödien sind in fünf Akte eingeteilt, zwischen denen die Bühne leer steht, und Giraldi meint, damit im Gegensatz zu der griechischen Manier seiner unmittelbaren Vorgänger eine römische Einrichtung erneuert zu haben.[3] Die Zwischenakte sollten durch Musik oder Intermedien ausgefüllt werden. Allerdings waren solche Ruhepunkte nötig, nachdem in-

1) Bei Seneca findet sich die Akteinteilung noch nicht in der Editio princeps, wohl aber in den Venezianischen Ausgaben v. 1492 und 1498. Bei Plautus, wo die Einteilung in fünf Akte am schwersten durchzuführen ist, hat sie nach Rietschl zuerst J. B. Pius in seinem Kommentar vorgenommen, dagegen erst Angelius (Florenz 1514) in den Text eingefügt.

2) Muret in einem Brief an Girolamo Zoppi (Epistolae III, 50) rät diesem, bei der Herausgabe seiner Tragödie Atamante keine Akteinteilung vorzunehmen, noch weniger die „a stultis literatoribus excogitatam actuum in scenas divisionem".

3) Vgl. zu dem folgenden die Verteidigungsschrift hinter der Didone S. 146ff.

folge von Giraldis Vorgang die italienischen Tragödien zu einem weit größeren Umfang als die griechischen angeschwollen waren. Einem Tadler dieser Abweichung vom griechischen Brauch konnte Giraldi mit Recht entgegenhalten, die ganze Wirkung der dritten Aufführung seiner Orbecche sei dadurch verdorben worden, daß er auf den Wunsch vornehmer Gönner das Stück nach griechischer Art in einem Zug ohne Zwischenakte spielen ließ. Er beruft sich dabei auf die Bemerkung des Donatus[1] in der Vorrede zur Andria, man könne den Schluß eines Aktes daran erkennen, daß die Bühne leer werde, doch übersieht Giraldi, daß diese Regel sich auf Komödien bezieht, in denen kein Chor auftritt. Übrigens hat er ebensowenig wie andere italienische oder französische Dramatiker der Renaissance aus der Regel des Donatus die Verpflichtung hergeleitet, innerhalb eines Aktes die Szenen in der Weise zu verbinden, daß immer eine Person aus der vorhergehenden Szene auch an der folgenden Szene teilnimmt; diese Liaison des scènes wurde erst durch den strengen französischen Klassizismus der folgenden Zeit zum Gesetz erhoben.[2]

Die Fünfzahl der Akte wurde, wie so manches andere, auf Treu und Glauben hingenommen, doch fehlt es auch in diesem Falle nicht an nachträglichen Versuchen, das Dogma vernunftgemäß zu begründen. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts hat Badius in seinen Praenotamenta (s. o. S. 6) diese Begründung in Rücksicht auf die Komödie unternommen. Er sagt da, im ersten Akt einer Komödie werde das Argumentum dargelegt, im zweiten beginne die Handlung sich zu ihrem Ziel zu bewegen, im dritten beginne die Verwirrung und die Hindernisse, im vierten werde ein Gegenmittel gegen diese Hindernisse gefunden, bis endlich im fünften alles zu einem erwünschten Ende komme. Neben dieser weitverbreiteten Erklärung[3] finden sich dann Versuche, die Fünf-

1) Ed. Wessner I, 5 u. 38; Donatus bekennt übrigens, daß dieses Erkennungszeichen nicht überall zutrifft.

2) Allerdings sagt bereits Jean de La Taille in der Abhandlung vor seinem Saul, der Dichter müsse „faire de sorte que la scène estant vuide de Joueurs un Acte soit fini & le sens aucunement parfait". De Sommi meint (Dial. II), die Szenenbindung sei notwendig, damit es nicht scheine, als überschreite das Stück die vorschriftsmäßige Zahl der Akte.

3) Sie wird z. B. wiederholt in Simlers Kommentar zu Reuchlins Sergius (1508) und in Giraldis Discorsi S. 83 f., wo gleichfalls die Tragödie unberücksichtigt bleibt. Möglicherweise stammt sie aus der Schule Guarinos in Ferrara, aus der Badius hervorgegangen war und aus der sie Giraldi vielleicht durch Tradition übernommen hatte. — Eine Äußerung in Giraldis Vorlesungen über

teilung mit der Dreiteilung des Donatus in Einklang zu bringen. Willichius in seinem Kommentar zur Ars poetica (1539) bestimmt den ersten, dritten und fünften Akt für die Protasis, Epitasis und Katastrophe und führt dann weiter aus, der zweite sei als Abschluß der Protasis, der vierte als Vorbereitung auf die Katastrophe zu betrachten, wobei er auch Bestandteile der Erklärung des Badius einmischt. Minturno meint (S. 74), das Drama solle ebenso wie jegliche menschliche Handlung in fünf Teile zerfallen (principio, aumento, stato, cadere, fine); Viperanus gibt seiner Einteilung (S. 108) eine spezielle Beziehung auf die Tragödie: der dritte Akt zeigt die Gefahr, der vierte deutet die Schlußwendung an oder bringt schon ein Unglück, der fünfte meldet das Unglück oder führt einen unglücklichen Abschluß herbei. De Sommi (Dial. II) schlägt wieder ein anderes Einteilungsprinzip vor: I Exposition, II Verwirrung, III scheinbare Ausgleichung, IV neue Verwirrung, V endgültige Ausgleichung; er vergleicht diese Teile mit den Teilen des menschlichen Körpers und ergeht sich nach seiner Art in allerlei mystisch-symbolischem Unsinn über die tiefere Bedeutung der Fünfzahl. Man sieht, dieses Gerede ist im ganzen genommen nicht besser und nicht schlechter, als alle späteren Versuche, die Fünfteilung als etwas aus dem Wesen des dramatischen Kunstwerks organisch sich Ergebendes darzutun. Daß Horaz auch nicht einmal die Praxis der römischen Bühne für sich hatte, bemerkte schon Lambinus in seinem Kommentar unter Hinweis auf den Brief Ciceros an seinen Bruder Quintus (I, 1), wo von drei Akten die Rede ist. Und Piccolomini (Particella 64) bemerkt mit Recht, der einzige Grund, den man etwa für die Fünfteilung vorbringen könne, sei der, daß bei der üblichen Dauer einer Aufführung die Zahl von vier Einschnitten ungefähr die richtige sei, um einerseits eine übergroße Ermüdung, andrerseits eine allzu häufige Unterbrechung der Aufmerksamkeit zu vermeiden.

Ebenso wird auch eine weitere Zahlenvorschrift des Horaz — nämlich die, daß nicht mehr als drei Personen in einer Szene redend auftreten sollen — immer wieder eingeschärft. Die Kommentatoren lassen sich auch hier nicht darauf ein, die Begründung der Vorschrift im Wesen der antiken Schauspielkunst zu suchen, doch finden wir öfters die Erklärung, wenn mehr Sprecher als

Persius: „Quinque sunt actus fabularum apud Latinos, tametsi hodie nonnulli hoc parum observant, multo contractioros fabulas actitantes et praecipue in Hetruria“ wird von d'Ancona 2, 141 zitiert; vielleicht bezieht sich Giraldi hier auf die oben S. 292f. erwähnten Florentiner Stücke.

drei sich zugleich auf der Bühne befänden, so könne das leicht die Zuhörer verwirren. Bei den tragischen Dichtern kommen zwar einzelne Szenen mit vier Personen vor, z. B. in Anguillaras Edippo, in Rouillets Philanira, in Ferreiras Castro, im Gorboduc, doch pflegten sie im allgemeinen die Dreizahl nicht zu überschreiten; ihr Geist war von vornherein so entschieden darauf gerichtet, sich in den überlieferten Bahnen zu bewegen, daß sie die Beschränkung der Personenzahl gewiß nicht als eine Fessel empfanden. Daraus ergibt sich auch, daß die Gesamtzahl der Personen einer Tragödie nicht beträchtlich größer zu sein pflegt als im Altertum, man kann etwa zehn Personen als Durchschnittszahl annehmen. Einzelne Theoretiker haben in ihrem Bestreben, alles zu regulieren, auch bestimmte Vorschriften über die Personenzahl aufgestellt und auch die Frage erörtert, wieviel Szenen jeder Akt enthalten dürfe und ob es erlaubt sei, daß eine und dieselbe Person innerhalb eines Aktes mehrmals auftrete[1], doch blieb das alles für die Praxis ohne Bedeutung, wenn auch natürlich im Trauerspiel keine so lebhafte Hin- und Herbewegung stattfand wie im Lustspiel. Giraldi läßt in seiner Dido zwanzig Personen auftreten und verteidigt sich im Nachwort gegen einen Zoilus, der dies als einen Verstoß gegen die Regeln bezeichnet hatte.

Aber von allen den äußerlichen Dingen, welche die Renaissancedramatiker von ihren Vorbildern übernahmen, hat nichts soviel von sich reden gemacht, wie die Einheiten der Zeit und des Orts. Aristoteles sagt bekanntlich, wo er vom Unterschied zwischen Epos und Tragödie spricht (Kap. 5), die Tragödie beschränke ihre Handlung möglichst auf einen Sonnenumlauf oder überschreite diesen Zeitraum nur wenig, das Epos jedoch sei in der Zeit unbegrenzt. Als Trissino seine Sofonisba dichtete, war ihm die Poetik des Aristoteles und ohne Zweifel auch die erwähnte Stelle bekannt und er hat sie wohl schon damals irrtümlicherweise so aufgefaßt, wie später in seiner Poetik, nämlich als Vorschrift und nicht als Konstatierung einer Tatsache. Dies zeigt sich in der Art, wie er eine Zusatzbemerkung des Aristoteles umschreibt. Aristoteles sagt nämlich, daß man es in der älteren Zeit hinsichtlich der Zeitdauer mit den Tragödien nicht anders gehalten habe als mit den Epen, Trissino dagegen sagt, die unbeschränkte Zeitdauer herrsche in Tragödien und Komödien der frühesten Zeit und ebenso

1) Offenbar im Hinblick auf eine Bemerkung des Donatus zur Andria ed. Wessner S. 38.

auch bei den ungebildeten (indotti) Dichtern der neueren Zeit. So wurde auch Aeschylus als ein ungebildeter Dichter betrachtet, dessen Beispiel nicht maßgebend sei.

Doch bot die Erklärung und Begründung des Aristotelischen Ausspruchs noch manche Schwierigkeit. Robortelli will unter dem Umlauf (Periodos) der Sonne die Zeit von Sonnenaufgang bis -untergang verstehen und meint, der Tragiker dürfe nicht auch noch die Nacht zu Hilfe nehmen, denn in der Nacht pflegten die Menschen nicht tätig zu sein, sondern zu schlafen; er meint ferner, daß eine tragische Begebenheit sehr wohl in eine so kurze Frist eingefaßt werden könne und bezeichnet mit Recht den Oedipus des Sophokles als Musterbeispiel einer kunstvollen Zusammendrängung der Ereignisse. Segni dagegen in seiner Aristotelesübersetzung (1549[1]) erklärt sich für die Zeit von vierundzwanzig Stunden, denn die Nacht sei gerade die geeignetste Zeit für Ehebruch, Mord und andere Greuel, wie sie die Tragödie vorführe. Ronsard[2] hält es für das beste, die Handlung um Mitternacht zu beginnen und zu endigen, dadurch gewinne man doch etwas mehr Spielraum als bei der Dauer von Morgen bis Abend. Madius (Particula XXXI) ist der erste, der einen Vernunftgrund für diese zeitliche Beschränkung vorzubringen sucht: die Tragödie wolle soviel wie möglich die Wirklichkeit darstellen (prope veritatem quoad fieri potest, accedere conatur) und damit stehe es im Widerspruch, wenn man etwa die Begebenheiten eines Monats während einer Aufführung von zwei bis drei Stunden darstellen wolle; die Zuschauer würden zischen, wenn z. B. im Lauf einer Tragödie ein Bote nach Ägypten geschickt würde und wieder zurückkäme. Die Begründung der beschränkten Zeitdauer durch die Erwägung, daß die Tragödie die Wirklichkeit darstellen wolle, kehrt von nun an häufig wieder; Scaliger bedient sich dabei fast wörtlich derselben Ausdrücke wie Madius. Doch müßte man bei einer strengen Anwendung dieses Prinzips den Satz aufstellen, daß eine Tragödienaufführung keine längere Zeitdauer in Anspruch nehmen dürfe, als erforderlich wäre, wenn die dargestellte tragische Handlung sich wirklich ereignete, und danach wäre es ein Fehler, wenn man eine Handlung, die nach Aristoteles die Zeit eines Sonnenumlaufs umfassen darf, an einem Theaterabend in drei bis vier Stunden vorführte. Einen Ausweg aus dieser Schwierigkeit fand

1) Ein Abdruck der betr. Stelle bei Ebner S. 157.
2) Vorrede zur Franciade, Oeuvres ed. Blanchemain 3, 19.

Piccolomini, indem er die Ansicht aufstellte, die einzelnen Akte müßten genau denselben Zeitumfang haben, den die vorgeführten Ereignisse erfordern würden, wenn sie in Wirklichkeit stattfänden. dagegen dürfe man dem Publikum zumuten, daß es sich während der Pause zwischen zwei Akten einen Zeitraum als verstrichen denke, der größer sei, als die tatsächliche Dauer des Zwischenaktes; doch ist bei dieser spitzfindigen Erklärung wiederum nicht einzusehen, warum die Gesamthandlung einschließlich der Zwischenakte keinen größeren Zeitraum beanspruchen darf, als gerade einen Sonnenumlauf.[1] Es ist leicht einzusehen, daß die von Madius aufgebrachte Erklärung einen realistischen Charakter hat, der zu dem konventionellen Stil der klassischen Tragödie durchaus nicht paßt. Daß die Forderung der Zeiteinheit — ebenso wie die der Ortseinheit — im realistischen Stil am besten befriedigt werden kann, ergibt sich am deutlichsten aus Werken wie Ibsens Stützen der Gesellschaft und Gespenster, wo selbst von der Freiheit, die Piccolomini für die Zwischenakte gestattet, nur ein sehr mäßiger Gebrauch gemacht wird.

Wie alle äußerlichen Regeln, so wurde auch die Aristotelische Zeitbestimmung von den Tragikern gläubig hingenommen und offenbar in den meisten Fällen nicht als ein lästiger Zwang empfunden. Nach dem Vorbild der antiken Tragiker wählten sie Begebenheiten, die sich rasch abwickeln und auf die Katastrophe zueilen. Für die Tragiker, die wir bisher kennen lernten, bestand im allgemeinen die Schwierigkeit nicht darin, die Ereignisse so zusammenzudrängen, daß man sie sich als an einem Tage geschehen vorstellen kann. Weit häufiger hatten sie mit der umgekehrten Schwierigkeit zu kämpfen, nämlich die Ereignisse durch langes Hin- und Herreden in der Art auszudehnen, daß die Zeit einer Theatervorstellung ausgefüllt wurde. Auch handelt es sich bei ihnen weniger um dasjenige, was man gewöhnlich unter Einheit der Zeit versteht, als vielmehr um ein Abstrahieren vom Begriff der Zeit; von gestern, heute und morgen ist nicht die Rede und der Regel ist schon Genüge geleistet, wenn in der Tragödie nichts vorkommt, wodurch der Zuhörer förmlich gezwungen würde, daran zu denken, daß die dargestellte Handlung in Wirklichkeit einen größeren Zeitraum als den von der Theorie gestatteten in Anspruch

1) Vgl. Piccolomini, Particella 128. Die weiteren Tüfteleien der Theoretiker, wieviel Stunden man auf einen Sonnenumlauf rechnen dürfe und ob es gestattet sei, die Handlung auch auf $1^1/_2$ oder 2 Tage auszudehnen, verlohnen hier keine Besprechung.

nehmen würde. Deshalb hatten auch die Streitigkeiten der Ausleger über das Zeitmaß von 12 oder 24 Stunden für die Dichter so gut wie gar keine Bedeutung. Allerdings wird in einigen Tragödien, wo zu Anfang ein unheilverkündender Schatten aus der Unterwelt emporsteigt — so in Speronis Canace, Dolces Marianna, Jodelles Kleopatra —, gleich in dem Geisterprolog darauf hingewiesen, daß das schreckliche Schicksal sich noch an diesem Tag erfüllen werde; ein ähnlicher Hinweis findet sich schon in Senecas Thyest, dem Musterbeispiel für solche schauerliche Tragödienanfänge. Nur selten gewinnen wir den Eindruck, daß die Dichter durch die Rücksicht auf den Satz des Aristoteles genötigt worden wären, auf gewisse dramatisch wirksame Bestandteile der überlieferten Begebenheiten zu verzichten. Wir sahen, daß dies bei einigen Didotragödien der Fall ist, deren Verfasser mit dem Entschluß der Trojaner zur Abreise beginnen. Giraldi, der in seiner Didone den ganzen Inhalt des vierten Buches der Aeneis dramatisiert, gesteht in seinen Discorsi S. 11, er habe sich in diesem Falle ebenso wie in seiner Tragödie Altile eine Zeitüberschreitung gestattet, doch beruft er sich auf Tragödien des Altertums wie die Hecuba und die Herakliden, wo sich bei einigem Nachrechnen ergibt, daß wir wegen der darin vorkommenden Reisen und Kriegszüge eine längere Zeitdauer annehmen müssen, ein Umstand, der in dieser kunstkritischen Literatur bald als Vorwurf gegen die Alten, bald als Entschuldigungsgrund für die Neueren vorgebracht wird. Groto im Prolog zu seiner Adriana entschuldigt die Überschreitung der Zeiteinheit durch die Fiktion, er habe die Geschichte des unglücklichen Liebespaares auf einer uralten Inschrift gefunden, die zugleich auch die Aufforderung an den Finder enthielt, er solle diese Geschichte in einer Tragödie darstellen; es sei ihm zu diesem Zweck gestattet, weiter in die Vorgeschichte zurückzugreifen, als dies möglich sei, wenn er sich auf die übliche Zeitdauer beschränken wolle. Jean de La Taille in der theoretischen Vorrede zu seinem Saul hat zwar die Zeiteinheit ausdrücklich eingeschärft, aber in der Tragödie selbst sich um diese Regel gar nicht gekümmert; die Caesartragödien von Grévin und Muret bieten uns Beispiele von Fällen, wo die Zusammendrängung auf einen Tag im höchsten Grad unwahrscheinlich, wenn auch nicht geradezu physisch unmöglich ist.

Von der Regel der Ortseinheit ist bekanntlich bei Aristoteles keine Spur vorhanden, erst gegen Ende des hier besprochenen Zeitraumes, etwa seit 1570 beginnen die Theoretiker diese Regel

zu formulieren.[1] Die Anordnung der italienischen Renaissancebühne mußte jedoch von vornherein den Dichtern die Einhaltung der Ortseinheit nahe legen, und zwar in noch höherem Maße, als dies schon bei der griechischen Bühne der Fall war. Denn während man in den Intermedien oft die raffiniertesten Maschinenkünste spielen ließ, blieb doch die Dekoration während der ganzen Aufführung unverändert, und auf die primitiven Mittel, mit denen die alten Griechen in manchen Fällen einen Szenenwechsel oder eine Verlegung des Schauplatzes ins Innere des Palastes darstellten, hat man jedenfalls gerne verzichtet. In der Regel spielt die Handlung auf dem freien Platz vor einem königlichen Palast und in den meisten Fällen hebt auch der Prolog in der Tragödie wie in der Komödie ausdrücklich hervor: dies ist die Stadt X. Mit Recht erteilt der erfahrene Bühnentechniker Ingegneri allen Dichtern den Rat, sie möchten sich bei Anfertigung eines dramatischen Werkes vor allen Dingen darüber klar werden, wie sie sich den Schauplatz dächten und möchten das Bild des Schauplatzes stets bei der Ausführung ihres Werkes vor dem geistigen Auge haben, dann könne es nicht vorkommen, daß im Lauf eines und desselben Stückes die Bühne erst den Hauptplatz einer Stadt, dann das Lager des Feindes vor der Stadt darzustellen habe (wie dies bei Giraldis Arrenopia der Fall ist). Jedoch auch wenn der Dichter so verfuhr, wie Ingegneri es wünschte, konnten leicht einzelne Unwahrscheinlichkeiten unterlaufen, bei denen man jedoch erwartete, daß der Zauschauer darüber hinweg sehe. So z. B. schon in Trissinos Tragödie, wo Sofonisba, nachdem sie das Gift genommen hat, noch einmal vor das Haus tritt, um dort zu sterben. Übrigens bewegte sich, wie hier nur abermals bemerkt werden kann, der Geist dieser Dichter so sehr in den Bahnen ihrer antiken Vorbilder, daß sie die Einschränkung hinsichtlich des Ortes gewiß ebensowenig als eine lästige Fessel empfanden, wie hinsichtlich der Personenzahl und der Zeitdauer. Doch fehlt es nicht an Fällen, wo der Dichter überhaupt vom Begriff des Ortes vollständig abstrahiert und sich gar keinen bestimmten Hintergrund des Schauplatzes gedacht hat, so daß der Leser, wenn er das vom Dichter Versäumte nachholen will, zur Annahme der verschiedensten Schauplätze innerhalb der nämlichen Tragödie kommt. Dies ist bei Rucellais Rosmunda der Fall. Aber weit häufiger als in Italien begegnet uns dieser Sachverhalt in Frankreich[2], wo dieses Ab-

1) Vgl. Ebner S. 42.
2) Vgl. Rigal a. a O. (s. o. S. 416).

strahieren von dem Ort der Handlung offenbar noch mehr durch die einfachere Ausstattung des Schauplatzes nahe gelegt war.

Die Einheit der Handlung wurde ebenso wie die des Orts erst sehr spät von den Theoretikern formuliert auf Grund von mehreren im Werke des Aristoteles zerstreuten Stellen. Die Dichter unseres Zeitraums lernten offenbar auch in dieser Beziehung mehr durch die Beispiele der Alten als durch die Theorie. Der von Aristoteles besprochene Unterschied zwischen einfachen und zusammengesetzten Handlungen war ihnen allerdings bekannt. Zu der ersteren Gattung gehören Tragödien wie Dolces Dido und Jodelles Kleopatra, wo ganz in der Weise der ältesten griechischen Tragödien von einer eigentlichen dramatischen Verwickelung völlig abgesehen ist. Auch Scaliger gibt ein Beispiel des denkbar einfachsten Verlaufs einer tragischen Begebenheit, wenn er an der Geschichte des Ceyx und der Alcyone auseinandersetzt, wie der Aufbau einer Tragödie beschaffen sein müsse. Doch gab man im allgemeinen den verwickelten Handlungen den Vorzug und wußte den Oedipus des Sophokles als das Musterbeispiel einer solchen Handlung zu schätzen. Den Mangel an festem Gefüge, die gleichmäßig weitschweifige Vorführung des Wesentlichen und Unwesentlichen, wie sie im mittelalterlichen Drama üblich war, treffen wir nicht mehr an, in dieser Beziehung mußte auch schon das Gebot der Zeiteinheit eine Schranke setzen. Daß die letzte Szene eines Dramas ebensogut auch die erste Szene eines neuen sein könnte, wie dies in Grévins Caesar und im Gorboduc der Fall ist, kommt sonst kaum noch vor. Aber es sind auch keine Fälle zu verzeichnen, daß sich bei der Anordnung des Stoffes eine besonders überraschende Kunstfertigkeit offenbarte. Trotz der glücklichen Wahl der Stoffe konnten wir doch öfters wahrnehmen, daß die Dichter sich die Vorführung besonders prägnanter, wirkungsvoller Augenblicke der Handlung entgehen ließen, auch wenn dieselben ohne Schwierigkeit mit den Kunstmitteln des strengen klassischen Stils vorgeführt werden konnten. Wenn wir in Rucellais Tragödie durch einen Boten erfahren, wie Rosmunda aus dem Schädel ihres Vaters trinken mußte, wenn in Filleuls Lucretia die Amme und nicht die entehrte Gattin selber dem Collatinus die vollbrachte Freveltat berichtet, so ist das bei diesen kümmerlichen Machwerken nicht weiter verwunderlich. Auffallender ist es schon, daß in der Tragödie Ferreiras der König mit seinem Sohn und ebenso auch die beiden Liebenden niemals zu gleicher Zeit auf der Bühne erscheinen; wenn in der englischen Tragödie von Tancred und

Gismunda dasselbe der Fall ist, so ist das wohl dadurch zu erklären, daß auch in der Novelle Boccaccios keine ausgeführte Liebesszene vorkommt, die Gelegenheit zur Nachahmung dargeboten hätte. Ebenso haben die Dichter des Gorboduc sich die Vorführung einer Streitszene zwischen Ferrex und Porrex entgehen lassen, offenbar weil sie auch in der Thebais des Seneca keine Streitszene zwischen Eteokles und Polyneikes fanden. Dagegen fand Buchanan in seinem Vorbild, der Iphigenie in Aulis, in einer aufregenden Szene dargestellt, wie die Mutter erfährt, daß ihre Tochter geopfert werden soll, trotzdem hat er nichts Ähnliches gewagt und die Enthüllung zwischen zwei Akte verlegt. Unter den wenigen Dichtern, die die dramatischen Momente der überlieferten Begebenheit energisch hervorzukehren wissen, verdient Jean de La Taille besondere Erwähnung.

Natürlich fehlt auch in den Tragödien klassischen Stils die Wirkung aufs Auge durch mannigfaltige und bunt abwechselnde Bilder, wie sie in den Mysterien vorgeführt wurden. Man fand nichts dergleichen in den überlieferten Tragödientexten, man fand sogar in Aristoteles' Poetik (Kap. XIV), daß der Philosoph sich ausdrücklich gegen die Erregung von Furcht und Mitleid durch die Wirkung aufs Auge aussprach, weil auf diese Art die Poesie von äußeren Mitteln abhängig werde. In Italien bot die majestätische Dekoration des Schauplatzes und das glänzende Gefolge der Könige eine gewisse Entschädigung dar. In einer Hinsicht wurde jedoch diese Eigentümlichkeit des klassischen Stils als eine Störung der freien Bewegung des tragischen Dichters empfunden. Es war nämlich dadurch der Neigung zur Atrocitas eine gewisse Schranke gesetzt und zwar um so mehr, da zu dieser Äußerung des Aristoteles auch noch das Verbot des Mords auf der Szene hinzutrat, das bekanntlich auf die Stelle der Ars poetica zurückgeht, wo Horaz sagt, der Dichter dürfe nicht coram populo darstellen, wie Medea ihre Kinder ermordet oder wie Atreus aus den Leichen seiner Neffen eine Speise bereitet. Giraldi, in dessen Orbecche die Heldin sich selber auf der Bühne den Tod gibt, rechtfertigt sich im Epilog damit, daß dies doch keine so entsetzliche Greueltat sei, wie die von Horaz erwähnten. Eine große Rolle spielt diese ganze Streitfrage in der Polemik über Speronis Canace. Speroni und seine Anhänger wollten den Mord auf der Bühne unter keinen Umständen gestatten, die Gegner wiederum konnten sich auf Seneca berufen, der zwar nicht im Thyestes, wohl aber in der Medea die Mordszene auf die Bühne gebracht

habe; die Heranziehung dieses Beispiels war natürlich nur deshalb möglich, weil man Senecas Tragödien irrtümlich für theatralische Dichtungen hielt. Doch wollte damals schon ein Parteigänger Speronis, Jason de Nores, in seinen Erläuterungen zur Ars poetica (1553) die Berufung auf Seneca nicht gelten lassen; allerdings werde durch solche Szenen bei den Zuschauern Schrecken erregt, aber der Dichter müsse auf Wirkungen verzichten, die nicht durch ihn, sondern durch den Schauspieler hervorgerufen würden. Die leibhaftige Vorführung einer greuelhaften Mordszene hat sich denn auch bloß Bounin in seiner Soltane gestattet, wo Mustapha vor den Augen seines Vaters auf der Bühne erdrosselt wird, dagegen kehrt der Selbstmord auf der Bühne nach Giraldis Vorgang öfters wieder, z. B. in Guersens Panthée, wie ja auch die strenge Etikette der späteren französischen Tragödie für den Selbstmord eine Ausnahme von der Regel gestattet. Außerdem glaubte Giraldi sich auf eine Stelle in Aristoteles' Poetik berufen zu dürfen, die jedoch von anderen wieder anders aufgefaßt wurde[1]; die in Italien herrschende Meinung spiegelt sich wohl am getreuesten in den Äußerungen Piccolominis zu dieser Stelle, wonach man am besten solche Begebenheiten hinter die Szene verlegt, doch könne das Geschrei der Ermordeten oder Gefolterten bis zu den Zuschauern dringen, also wie in Euripides' Medea, Aretinos Orazia, Giraldis Orbecche und Ferreiras Inez de Castro; außerdem erwähnt Piccolomini den uns schon hinlänglich bekannten Gebrauch der italienischen Tragiker, sich durch Vorzeigung verstümmelter Leichen für das Verbot der Mordszenen schadlos zu halten.

Die einzelnen tragischen Effekte, die die Renaissancedichter mit besonderer Vorliebe kopierten, wurden schon mehrmals berührt; so der Geisterprolog, der uns darauf vorbereitet, daß wir die Schicksale eines fluchbeladenen Hauses vernehmen werden[2], der unheilverkündende Traum, der Bericht des Boten, der mit Weherufen auf der Bühne erscheint, dann auf die ungeduldigen Fragen des Chors die Trauernachricht kurz zusammenfaßt und endlich den Hergang ausführlich erzählt. Bereits bei der Erzäh-

1) Poetik Cap. 11: *ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, vgl. Piccolomini, Particella 63. Jean de La Taille in der Vorrede zu seinem Saul tadelt aus diesem Grund auch die Kreuzigungsszenen in den Mysterien. Daß bei Melin de Saint-Gelais Sofonisba nicht wie bei Trissino auf der Bühne stirbt, wurde bereits erwähnt.

2) So hat z. B. Galladei am Anfang seiner Bearbeitung der Medea des Euripides (Venedig 1558) einen solchen Prolog eingefügt, in welchem die Furie Megera und der Schatten des Absirto auftreten.

lung der tragischen Katastrophe in Trissinos Sofonisba ist dieses Schema eingehalten. Die Auflösung durch einen Deus ex machina oder eine ähnliche Veranstaltung findet sich bloß in Aretinos Orazia und Martellis Tullia; sie paßt ja auch nur auf Tragödien mit befriedigendem Ausgang. Ebenso wie in den alten Tragödien erscheint als Helferin und Beraterin der weiblichen Hauptperson fast regelmäßig die Amme; der wohlwollende Consigliere, der dem Tyrannen warnend zur Seite zu stehen pflegt, stammt aus Senecas Octavia, sonst ist er bei den Alten noch keine ständige Figur. Seit Trissinos Vorgang werden die Vertrauten sehr oft gleich in der ersten Szene vorgeführt, damit die Hauptpersonen im Gespräch mit ihnen die Vorbedingungen der Handlung darlegen können. Dadurch werden die exponierenden Monologe nach Euripideischer Manier vermieden, wie denn z. B. Dolce in seiner Giocasta den exponierenden Monolog der Phönizierinnen des Euripides in ein Gespräch zwischen der Königin und ihrem Sklaven verwandelt hat. Doch sahen wir bereits (S. 357), welche Unzuträglichkeiten durch diese exponierenden Gespräche entstehen.

Auch sahen wir schon früher, daß die vorwärtsschreitende Handlung sehr oft durch weitläufiges Gerede aufgehalten wird. Ebenso wie dies mitunter bei Euripides und regelmäßig bei Seneca der Fall ist, haben in vielen Renaissancetragödien die einzelnen Stadien der dargestellten Begebenheit nur den Zweck, zu rhetorischen Ergüssen und allgemeinen Betrachtungen Anlaß zu bieten. Die auftretenden Personen pflegen bei Eröffnung ihrer Gespräche sehr weit auszuholen; nur in ganz seltnen Fällen (z. B. in Jodelles Kleopatra III) werden wir am Anfang einer Szene mitten in eine Unterredung geführt, deren Zusammenhang sich erst aus dem Folgenden ergibt. Wenn die Dichter es sich darin oft bequem machen, daß sie die Personen ohne genügende Motivierung erscheinen und wieder abtreten lassen, so hat dazu gleichfalls das Vorbild der untheatralischen Tragödien Senecas beigetragen. Eine merkwürdige Einwirkung der Lustspieltechnik ist es, wenn in manchen Tragödien, wie z. B. Sofonisba, Canace und Dalida, die Personen auf der Bühne einander behorchen; auch lernten wir schon mehrere Beispiele dafür kennen, daß die Sitte, einen Prolog voranzustellen, von der Komödie in die Tragödie hinübergenommen wurde; Muretus hat allerdings diesen Gebrauch als fehlerhaft gerügt.[1]

Daß die Tragödie eine würdevolle Sprache und einen er-

1) In dem oben S. 454 erwähnten Brief an Zoppi; auch s. o. S. 370.

habenen Stil erfordert, war von jeher anerkannt, ohne daß man genauer bestimmt hätte, worin diese Würde und Erhabenheit des tragischen Stils besteht. Wie jedoch die Praxis zeigt, hat man es in dem Streben nach dem würdevollen Ton gänzlich vernachlässigt, die einzelnen Personen in ihrer Sprache charakterisierend auseinanderzuhalten. Giraldi hat zwar in seinem theoretischen Werk die Notwendigkeit charakteristischer Ausdrucksweise hervorgehoben, aber für die Boten, das heißt für die in der Tragödie hauptsächlich in Betracht kommenden Personen niederen Standes, statuiert er eine Ausnahme und meint, man dürfe ihnen eine eigentlich zu ihrer Stellung nicht passende gehobene Sprechweise zuerteilen (S. 97). Wir finden also in diesen Tragödien keine Berichte, wie den des Wächters in der Antigone[1] oder des Hirten in der Iphigenie bei den Tauriern; die Boten ergehen sich vielmehr in weitläufigen, kunstvoll ausgezierten Erzählungen und berauschen sich an dem Schwall ihrer rhetorischen Ergüsse, so daß es durchaus erklärlich ist, wenn in der Tragödie Absalon (s. o. S. 362) der König David den phrasenhaften Bericht des Boten, der den Ausgang der Schlacht melden soll, unterbricht und eine kurze und bündige Mitteilung des Wesentlichen verlangt. Ähnlich bewegt sich die Dienstmagd in Rouillets Philanira in einem hochtrabenden, mythologisch ausgezierten Stil wie eine Königin. Und immermehr nahm das Bestreben überhand, aus diesem gleichmäßig gehobenen Stil alles zu entfernen, was an das gewöhnliche Leben und seine Verrichtungen erinnerte. So äußert schon Giraldi (S. 93) seine Mißbilligung darüber, daß am Schluß einer Szene in Trissinos Sofonisba Lelio den Schauplatz mit den Worten verläßt, er wolle in den Stall gehen und sich nach seinen Pferden umschauen. Auch hätte er es gewiß nicht gebilligt, daß die Dienerin der Celia in Aretinos Tragödie Orazia sagt, sie wolle ihre ohnmächtige Herrin aufschnüren und mit Rosenwasser bespritzen.[2] Häufiger noch findet sich dergleichen bei den Franzosen, denen im Zeitalter der Plejade noch kein durchgebildeter gehobener Stil zur Verfügung stand und denen die Kritiker aus der Blütezeit des Klassizismus diese

1) So hat auch Alamanni in seiner Übersetzung der Antigone die mit der tragischen Würde scheinbar nicht in Einklang stehenden Züge in der Rolle des Wächters fortgelassen oder abgeschwächt; vgl. Hauvette S. 243.

2) Eine Stelle aus der Orazia, die gleichfalls den späteren Anforderungen des gehobenen Stils nicht entsprechen würde, ist oben S. 383 zitiert. Auch die Worte von Dolces Marianna in ihrer großen Szene mit Herodes: „Mai di me non amasti altro che il corpo“ können in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

vulgären Einzelheiten teils in mitleidigem, teils in entrüstetem Tone vorhalten. Bei Betrachtung der antiken Vorbilder erkannte man leicht, daß die griechischen Tragiker in bezug auf familiäre kleine Züge ebensowenig einwandfrei sind wie Homer[1]; den oben erwähnten Zug aus Trissinos Römertragödie bezeichnet Giraldi ausdrücklich als „più greco che non conveniva alla maestà dell' azione romana"; der Verfasser des Giudizio über die Canace meint, die Vertraulichkeit der Könige im Gespräch mit Personen niederen Standes, wie sie bei den Griechen vorkomme, dürfe von den Neueren nicht nachgeahmt werden. Und Stiblinus in seinem Euripideskommentar bemerkt es tadelnd, mit welchen Einzelheiten in der Elektra die Vorbereitungen zur Schlachtung eines Stiers geschildert werden, solche Dinge seien a gravitate tragica abhorrentia. Bei Seneca fand man die tragische Würde besser gewahrt, Giraldi zieht seine Trojanerinnern denen des Euripides vor und Scaliger (VI, 6) fand, daß er keinem der Griechen an Majestät nachstehe, an Schmuck und Durchbildung des Ausdrucks aber den Euripides überrage.[2] Diese gleichmäßig erhabene, alles Gewöhnliche von sich ablehnende Sprache hat sich dann in der Tragödie so sehr festgesetzt, daß bekanntlich noch im vorigen Jahrhundert die Erwähnung eines Schnupftuchs in Alfred de Vignys Bearbeitung des Othello von der Pariser Kritik als etwas Anstößiges empfunden wurde.

Indes hat es sich schon bei der Charakteristik der einzelnen Dichter gezeigt, daß sie weit seltener in die Üppigkeit und den überladenen Reichtum des Senecaschen Ausdrucks als vielmehr in das entgegengesetzte Extrem des Breiten und Farblosen geraten.

---

1) Egger in seinem Werke L'Hellénisme en France (Paris 1869) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß gerade solche Stellen der griechischen Dichter, die den späteren Anforderungen des gehobenen Stils nicht entsprechen, bei den Übersetzern des 16. Jahrhunderts sehr glücklich wiedergegeben sind.

2) Zu den Auserwählten, die sich über die gangbare Ansicht erhoben, gehört Heresbach, der in seiner schönen Oratio de laudibus linguae graecae (gedr. 1551) den Seneca als schwachen Nachahmer des Euripides bezeichnet: deus bone, quam non accedit ad illius elegantiam, artificium et sententiarum gravitatem! Auch Jacques Peletier (Art poétique françois 1555, vgl. Lanson in der Revue d'hist. lit. de la Fr. 11, 583 f.) empfiehlt die Nachahmung der griechischen Tragiker mehr als die des Seneca „qui n'est guère magnifique, ainçois pesant et obscur et tenant beaucoup du changement de la tragédie, toutefois sentencieux et imitable avec jugement. Die Ansicht von der Inferiorität des Seneca gegenüber Sophokles vertrat auch Pigna in seinen Quaestiones Sophocleae, die ich bloß aus der Anführung in Aschams Works ed. Giles 2, 189 kenne.

Dabei verwenden sie aber mit Vorliebe einzelne stilistische Effekte, die zwar auch bei andern Tragikern, besonders bei Euripides vorkommen, jedoch bei dem lateinischen Dichter am bequemsten zur Hand waren. Hierher gehören die poetischen Umschreibungen besonders für die Tages- und Nachtzeiten, dann die Heranziehung von Beispielen aus der Mythologie, mit denen besonders die Chöre und die Vertrauten bei jedem wichtigen Ereignis zur Hand sind, wie z. B. in Grotos Dalida der Consigliere des von seiner Frau hintergangenen Königs Candaule seinem Herrn zum Trost eine Liste der betrogenen Ehemänner aus der griechischen Mythologie herzählt, ferner die Gleichnisse, unter denen die auf Meer- und Seefahrt bezüglichen nach dem Vorgang des Euripides entschieden bevorzugt werden, dann einzelne Redefiguren, die für den gehobenen Stil besonders geeignet schienen, wie die Hyperbel und namentlich das Adynaton (z. B.: „eher möge dieses oder jenes geschehen, als daß ich mich entschließen könnte, dieses oder jenes zu tun"). Doch brauchen wir auf diese Dinge nicht näher einzugehen; es sind das Ausschmückungen der Rede, zu denen die damalige Generation schon durch den Schulunterricht angeleitet wurde und die nicht bloß in der Tragödie zur Geltung kommen.

Als den eigentlich charakteristischen Bestandteil der tragischen Rede betrachtete man die Sentenzen. Scaliger erklärt sie in einem oft zitierten Ausspruch (III, 96) als die Säulen und Pfeiler, auf denen die Tragödie ruht, und Ronsard bemerkt, die Sentenz sei deshalb in der Tragödie besonders am Platze, weil diese im Gegensatz zum Epos eine beschränkte Zeitdauer habe und sich deshalb kurz fassen müsse. So haben denn die Tragiker auf die Sentenzen einen großen Wert gelegt und sie auch mitunter — wie dies die Verfasser von Schulkomödien zu tun pflegten — im Druck hervorgehoben. Aber keiner von ihnen besaß die Gabe, den allgemeinen Gedanken geistreich zu pointieren und energisch in einen kurzen Ausdruck zusammenzufassen, hierzu fanden wir höchstens bei Buchanan ein paar vereinzelte glückliche Ansätze. Die Sentenzen aus der Sofonisba, die sich Trissino in seiner Poetik als Musterbeispiele anzuführen erlaubt, sind recht dürftig. Weit geneigter waren alle diese Dichter zu den bequemen, breiten Moralisationen. Daß die tragische Poesie wie überhaupt jede Poesie eine sittlich bessernde Wirkung ausüben solle, wurde ja allgemein angenommen, und da die gewählten Stoffe durchaus nicht immer gestatteten, eine solche Tendenz zum Ausdruck zu bringen, so hielten die Dichter sich und die Zuhörer wenigstens durch die Moralisationen schad-

los. Den Inhalt bilden die überlieferten Gemeinplätze, besonders der spezifisch tragische Gemeinplatz vom traurigen Los der Könige und dem Glück der Niedriggeborenen; auch Buchanan hat ihn im Jephthes, wo er schlechterdings nicht in den Zusammenhang paßt, an den Haaren herbeigezogen. Eine Nötigung zu energischer Zusammenfassung des Gedankens bestand jedoch außerdem noch in den Stichomythien, die als ein wesentlicher Bestandteil des tragischen Stils betrachtet wurden und fast regelmäßig wiederkehren. Wir haben schon einige wohlgelungene Beispiele kennen gelernt, besonders bei den Franzosen, die in ihrer tragischen Sprache die Wirkung durch den Reim noch verstärken konnten.

Von den Chorgesängen war schon wiederholt die Rede. Wir sahen, daß die Italiener seit Trissino die klangvolle Canzonenstrophe anzuwenden pflegten und nur selten auf dieses treffliche Ausdrucksmittel verzichteten, um reimlose Kurzzeilen nach Senecas Art anzuwenden. Ein reimloser Chorgesang in Rucellais Rosmunda wurde von Salviati getadelt, aber von Giraldi (Discorsi S. 58) als eine schöne Ausnahme in Schutz genommen; im übrigen empfiehlt er die Reime und hat auch mit wenigen Ausnahmen in seinen Tragödien daran festgehalten.[1] In den lateinischen Tragödien klassischen Stils herrschen ebenso wie in den Schuldramen nach niederländisch-deutscher Art die einfacheren Senecaschen Formen; Erasmus hatte ja schon die immodica illa carminum varietas bei den Griechen getadelt und in seinen Übersetzungen der Euripideischen Chöre die metrischen Formen vereinfacht.[2] Auch die französischen Tragiker bemühten sich im allgemeinen nicht mit komplizierten Strophensystemen. Den kürzeren Gesang des Chors am Schluß der Tragödie hat Trissino nach den griechischen Mustern beibehalten und dafür durch Anwendung der Balladenform eine passende Entsprechung gefunden, doch hat sich in dieser Hinsicht kein fester Brauch entwickelt; die Dichter haben an den Schluß des Ganzen bald längere, bald kürzere Chorgesänge gestellt oder auch nach dem Vorgang Senecas den Schlußgesang gänzlich wegfallen lassen. Die Regel des Horaz, daß die Chorlieder inhaltlich mit der Tragödie zusammenhängen müßten, wurde von den Theoretikern wiederholt eingeschärft und von den Dichtern

1) Die vereinzelten Fälle von Chören in Terzinen oder Sestinen (z. B. einmal in Dolces Marianna) verdienen keine nähere Besprechung.

2) S. o. S. 351. Erasmus sagt sogar: „Nusquam mihi magis antiquitas ineptisse videtur, quam in hujusmodi choris.“ Auch Varchi hält die Chöre Senecas für schöner als die der Griechen.

regelmäßig befolgt; den bevorzugten Inhalt bilden Moralisationen, oft mit mythologischen Beispielen; das herrliche Chormotiv, daß die aufgehende Sonne begrüßt wird, haben Trissino und Buchanan aus der Antigone entlehnt. Daß der Chor innerhalb der Akte einen lebendigeren Anteil an der Handlung nimmt, ist natürlich vor allem bei den Dichtern der Fall, die wie Trissino sich enger an die griechischen Vorbilder anschließen, späterhin zeigt sich die Tendenz, ihn mehr zurücktreten zu lassen, doch bleibt ihm gewöhnlich das Amt, die Botenberichte anzuhören und mit Ausrufungen zu begleiten. Außerdem haben die späteren auch mitunter die griechische Manier beibehalten, daß der Chor am Schluß einer längeren Rede eines Darstellers eine kurze, meist ziemlich triviale Bemerkung in gesprochener Rede beifügt.[1] Ein tätiges Eingreifen des Chors wird auch in solchen Fällen vermieden, wo es am Platze wäre. Ein sehr charakteristisches Beispiel ist im Daire des Jacques de La Taille enthalten, wo der Chor der persischen Krieger zusieht, wie sein König auf der Bühne von den beiden verräterischen Satrapen gefangen genommen wird; er begleitet die Handlung mit seinen Verwünschungen, doch fällt es ihm nicht ein, dem König beizustehen. Grévins Versuch einer Umgestaltung des Chors blieb ohne Nachfolge. Für den loseren Zusammenhang des Chors mit der Handlung konnten die Dichter sich auf Seneca berufen[2] und konnten es auch, wie in den meisten Tragödien des Römers, unbestimmt lassen, aus was für Personen der Chor bestehen sollte. In Murets Caesar setzt sich sogar der Chor mit sich selber in Widerspruch; nach dem zweiten Akt deklamiert er gegen die Tyrannen, nach Caesars Tod verwünscht er die Mörder. Ebenso fand man bei Seneca Beispiele dafür, daß der Chor nicht innerhalb der Akte, sondern nur in den Zwischenakten auftritt. Zuerst ist dies der Fall in der Orazia des Aretino, der die Chöre von den allegorischen Gestalten der Tugenden vortragen läßt, ein Verfahren, das zunächst ohne Nachfolge blieb, aber im 17. Jahrhundert häufiger wiederkehrt.[3] Diese Beschränkung des

1) S. o. S. 358. Wenn Saul in der Tragödie des Jean de La Taille nach der Erscheinung des Samuel ohnmächtig hinsinkt, sagt der Chor: O que maintenant est le Roy En un merueilleux desarroy Lequel git tout euanouy Pour les propos qu'il a ouy.

2) Vgl. Leo, Die Komposition der Chorlieder Senecas, Rhein. Museum 52, 509ff.

3) Über den Popolo, der während der Gerichtsszene als Vertreter der öffentlichen Meinung erscheint, s. o. S. 384. Ähnlich ist die Gestalt des Populus bei Martirano, s. o. S. 354.

Chors auf die Zwischenakte kommt auch bei den Franzosen mehrmals vor, z. B. bei La Péruse und Filleul; d'Aigaliers (1598) stellt dies sogar als die Regel auf und tadelt Garnier, daß er den Chor auch innerhalb der Akte auftreten lasse und ihn dadurch seinem eigentlichen Charakter entfremde.[1]

Im allgemeinen kann man sagen, daß der Chor von den tragischen Dichtern immer mehr als eine unbequeme Last empfunden wurde, die durch die Tradition auferlegt war und von der sich dann auch die großen Meister des klassischen Stils in Frankreich befreiten.

---

1) Ein Abdruck der betreffenden Stelle aus d'Aigaliers Art Poëtique François bei F. Klein S. 142.

Viertes Buch.

Das serbo-kroatische Drama in Dalmatien.[1]

In Dalmatien beginnt die Einwirkung des italienischen Dramas schon um das Jahr 1500, früher als in irgendeinem andern Lande. Die slawische Bevölkerung, die politisch von der venezianischen Herrschaft abhängig war und in deren eigener Sprache die mittelalterlichen Literaturgattungen nicht entwickelt waren, eignete sich die Kunstform der sacra rappresentazione an, als diese Form in Italien den Höhepunkt ihrer Entwicklung schon überschritten hatte. Für unsere Darstellung des Entwicklungsganges der dramatischen Kunst wäre es ohne Interesse, dieses Fortvegetieren einer absterbenden Literaturgattung auf fremdem Boden im einzelnen zu verfolgen, zumal da die ältesten Versuche dieser Art nichts anderes sind als Übersetzungen italienischer Stücke. Die ältesten sind von Marko Marulić verfaßt (geb. 1450 zu Spalato, studierte zu Padua, gest. 1524), dem fruchtbaren Polyhistor, dessen serbo-kroatische Schriften den Anfang der neu erstehenden dalmatinischen Literatur bilden. Von den drei geistlichen Spielen, die ihm zugeschrieben werden, sind zwei — von St. Paphnutius und vom jüngsten Gericht — nach dem italienischen des Feo Belcari übersetzt.[2] Das dritte ist eine Bearbeitung der Visio Philiberti, jenes im Mittelalter weitverbreiteten Streitgedichts zwischen Seele und Leib, doch erscheinen hier die Gesprächsübergänge in prosaische Bühnenanweisungen aufgelöst, auch ist der Schluß anders gewendet.

1) Die Werke der hier erwähnten Dichter sind enthalten in der großen, von der südslawischen Akademie in Agram herausgegebenen Sammlung der Stari pisci hrvatski Bd. I ff. 1869 ff. Die Geschichte des Dramas in Ragusa behandelte A. Pavić, Historija Dubrovačke drame, Agram 1871.

2) Dies bemerkte schon Kukuljević (Stari pisci 1, LXXIII), der die beiden Spiele aus Kleins Gesch. des Dramas kannte; jetzt ist die Vergleichung durch die Ausgabe der beiden italienischen Spiele in d'Anconas Sacre Rappresentazioni 2, 65 ff. und 3, 499 ff. erleichtert. Über Feo Belcari s. o. 1, 318.

Möglicherweise stammen diese Änderungen schon aus einer italienischen Dramatisierung der Visio.[1] Marulić hat darauf verzichtet, die klangvollen Oktaven in seiner Sprache wiederzugeben; ebenso wie die späteren geistlichen Dramatiker bedient er sich teils der achtsilbigen Trochäen, die auch in den alten tschechischen Spielen vorherrschen[2], teils der zwölfsilbigen Verse mit jambischem Tonfall (Alexandriner), die für den dramatischen Ausdruck womöglich noch ungeeigneter sind als die deutschen Alexandriner der Gottschedschen Schule, denn durch den Mangel der Abwechslung zwischen männlichen und weiblichen Endreimen, sowie dadurch, daß der Einschnitt noch durch einen Binnenreim besonders markiert ist, wird der Eindruck eines eintönigen Geklappers noch mehr verstärkt.[3] Ob eine Sammlung geistlicher Spiele, die im 17. Jahrhundert auf der Insel Lesina (Hvar) aufgezeichnet wurde, auch Stücke enthält, die in unseren Zeitraum zurückreichen, läßt sich nicht mehr feststellen.[4]

Jedenfalls aber war in Lesina die Aufführung dramatischer Spiele in serbo-kroatischer Sprache schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingebürgert. Hannibal Lucić (c. 1530) spricht in der Widmung vor seiner Türkensklavin (Robinja) von einer Aufführung dieses Stückes während des letzten Karnevals. Die Robinja behandelt die Geschichte der Tochter des Banus Vlaško, die in türkische Gefangenschaft geraten ist und von ihrem Liebhaber Derenčin auf dem Basar zu Ragusa wieder losgekauft wird. Im Prolog preist Lucić den treuen Liebhaber als Vorbild für die anwesenden jungen Leute, die weiter nichts könnten, als den Mädchen am Fenster ihre Liebe erklären. Sodann erfahren wir im ersten

1) Den Zusammenhang mit der Visio Philiberti hat Leskien (Altkroatische geistl. Schauspiele, Univ.-Progr. Leipzig 1884, S. 6ff.) nachgewiesen. Wenn S. 334 die Seele sich an Maria wendet, um deren Fürbitte zu erlangen, so stimmt das mit einer herzegowinischen und andern slavischen Versionen überein, über welche Botiouchkoff in der Romania 20, 561 berichtet. Der Name des Teufels Kalabrin ist wohl dem Calcabrina Dantes (Inf. C. 21) entlehnt, doch ist das natürlich noch kein Beweis für eine italienische Vorlage; ein Teufel dieses Namens erscheint auch in dem oben erwähnten Spiel vom jüngsten Gericht. Gegen eine solche Vorlage würde das Fehlen des stereotypen Engelsprologs sprechen.

2) S. o. 1, 355ff.

3) Beispiel S. 273: O bože svemogi, o gospodine moj Pozri na trud mnogi ki trpi sluga tvoj.

4) Daß hinsichtlich des Spiels von S. Laurentius die Autorschaft Hektorovićs (1481–1571) sehr unwahrscheinlich ist, hat bereits Leskien S. 28 mit Recht bemerkt. Ein Abdruck der Sammlung in den Stari pisci 20.

Akt, daß Derenčin nach langen Irrfahrten den Aufenthalt der Geliebten endlich ermittelt hat; das Hauptinteresse dreht sich um die Szene, wo er als Kaufmann verkleidet und unerkannt sich auf dem Basar der Geliebten nähert, eine Szene, die den Hauptteil des Stückes (640 von 1030 Zeilen) ausfüllt. Er fragt sie nach ihrem Schicksal, und sie erzählt ihm unter anderm, daß früher der junge Derenčin sich erfolglos um ihre Liebe beworben habe, sie habe es schon bereut, daß sie ihn unerhört ließ, doch denke sie anderseits, es sei ihm recht geschehen, denn wenn seine Liebe aufrichtig wäre, würde er nicht ruhen, bis er sie aus der Sklaverei befreit hätte. Der verkleidete Liebhaber antwortet ihr, die Sklaverei solle offenbar die Strafe für ihre Sprödigkeit sein, und läßt sich versprechen, daß das Mädchen Derenčin zum Manne nehmen wolle, wenn er sie befreie und nach Hause führe. Im dritten und letzten Akt sollte man nun erwarten, vorgeführt zu sehen, wie Derenčin sich der befreiten Sklavin zu erkennen gibt, aber wir erfahren das bloß aus einem Gespräch der Dienerinnen; erst am Schluß tritt das junge Paar auf die Bühne und wird vom Oberhaupt des Ragusanischen Staates begrüßt und beschenkt. Wir haben schon bei Betrachtung des mittelalterlichen Dramas einzelne ungeschickte Versuche auf dem weltlich-romantischen Gebiet kennen gelernt, mit diesen Versuchen hat Lucićs Drama auch darin eine gewisse Ähnlichkeit, daß es offenbar vereinzelt blieb und keine weitere Nachfolge hervorrief. Eine Weiterbildung dieser Richtung, die das serbo-kroatische Drama auf ähnliche Bahnen geführt hätte wie das spanische und englische, war schon durch den übermächtigen Einfluß der italienischen Vorbilder ausgeschlossen, so daß die nationalen Traditionen, die in der volkstümlichen Epik einen so bewunderungswürdigen Ausdruck fanden, für das Drama ungenutzt blieben.[1]

Während diese vereinzelten Versuche im venezianischen Gebiet entstanden, entwickelte sich das Drama weit reicher und mannigfaltiger in dem Freistaat Ragusa. Auch hier herrschte trotz der politischen Unabhängigkeit der lebendigste geistige Verkehr mit Italien; schon 1384 beriefen die Ragusaner den Schüler Petrarcas, Giovanni Convertino von Ravenna als städtischen Notarius, auch im folgenden Jahrhundert wurden mehrere humanistisch gebildete

1) Über die in der Robinja vorkommenden historischen Persönlichkeiten, sowie über die Verwandtschaft einzelner poetischer Motive mit Motiven der gleichzeitigen ragusanischen Kunstpoesie handelt ausführlich B. Drechsler im Rad Jugoslavenske Akademije 176, 83ff.

Italiener angestellt, und die Einheimischen, die sich in Italien die neue Bildung aneignen, werden immer zahlreicher. Neben vornehm-exklusiven Lateinpoeten, wie Aelius Lampridius Cerva († 1520), einem Schüler des Pomponius Laetus, begegnen uns schon frühzeitig andere Ragusaner, die als Dichter die einheimische slawische Sprache nicht verschmähten und durch ihre Wirksamkeit es dahin brachten, daß Ragusa in der folgenden Zeit als Mittelpunkt der reich entwickelten serbo-kroatischen Renaissanceliteratur erscheint. Diese Dichter, welche die verschiedensten Formen der italienischen Poesie nachbildeten, mußten auch die dramatische Poesie um so eher in ihren Bereich ziehen, als für deren Entwicklung in der blühenden Stadt mit ihrer wohlhäbigen, zu prunkvollen Festlichkeiten geneigten Bevölkerung alle Vorbedingungen vorhanden waren; die jungen Leute aus den reichen und vornehmen Familien, die sich besonders zur Fastnachtszeit zu festlichen Aufzügen und Maskeraden zusammentaten, waren für dramatische Spiele leicht zu gewinnen, und solche Spiele erschienen vermutlich auch den Behörden als eine heilsame Ablenkung von mancherlei Exzessen, die oft einen ernsthaften Ausgang nahmen und strenge Strafen im Gefolge hatten. So sehen wir das Theater im Laufe des 16. Jahrhunderts im öffentlichen Leben der Stadt eine immer bedeutendere Rolle einnehmen. Nicht nur bei festlichen Gelagen in Bürgerhäusern, sondern auch auf der malerischen Piazza und selbst im Saal des Rathauses wurden Aufführungen veranstaltet; in letzterem Fall kam, wie es scheint, mitunter auch die reichentwickelte Dekorationskunst nach italienischer Art zur Geltung.

Daß die verschiedensten Richtungen und Abarten des italienischen Dramas nach Ragusa hinüberwirkten, dafür besitzen wir neben äußeren Zeugnissen[1] auch noch die deutlichsten Beweise in den Werken der Ragusaner Dichter selbst. Sie wußten aber doch ihre Selbständigkeit zu wahren. Namentlich in dem komischen Drama erscheint das Entlehnte durchaus mit einheimischem Geist durchtränkt, in keiner italienischen Stadt, selbst nicht in Florenz und

1) Ein solches besitzen wir in dem Inventar einer Büchersendung aus Venedig nach Ragusa 1549, das Jireček im Archiv f. Slav. Phil. 21, 511 ff. veröffentlicht hat. Neben 13 Exemplaren des Terenz figurieren dort 6 Exemplare von Ariosts Suppositi, je 5 von Ariosts Negromante, Cassaria und Lena, und von Bibbienas Calandria (Casandra comedia ist offenbar ein Schreibfehler). Außerdem 10 Exemplare von Giraldis Orbecche; mit der „Didone tragedia" ist offenbar die Tragödie Dolces (1547) gemeint, nicht die erst 1583 erschienene Giraldis.

Venedig finden wir in der Komödie eine solche Fülle von lokalen Anspielungen, und dadurch erhält auch das Ragusaner Drama einen eigentümlich ansprechenden, behaglichen Unter-uns-Charakter. Auch der Zustand der Überlieferung beweist, daß die Dichter nur an den nächsten Kreis ihrer Landsleute dachten; verschwindend wenige Stücke wurden durch den Druck vervielfältigt, und was sich außerdem handschriftlich erhalten hat, ist gewiß nur ein kleiner Bruchteil des Repertoires, der uns überdies noch in arg verstümmelter Form vorliegt. Als Marin Držić seine Tirena veröffentlichte, erklärte er diesen Schritt durch einen Hinweis auf die schlechten Abschriften, in denen sein Werk allmählich eine Gestalt annehme wie der Pasquin in Rom, zertrümmert, ohne Nase und Hände (Stari pisci 7, 63). Mehrere unter den hervorragendsten Persönlichkeiten des Ragusaner Dichterkreises sind auch als Dramatiker zu erwähnen. So der Kanzler des Domkapitels Gjore Držić (Anfang des 16. Jahrhdt.), der Benediktiner Mavro Vetranić († 1576), der neben einer großen allegorisch-pastoralen Dichtung auch kleine Dramen geistlichen und weltlichen Inhalts verfaßte, der Kaufmann und Komödiendichter Nikola Nalješković († 1587) und vor allem der begabteste Dramatiker dieser Zeit Marin Držić († 1567), ein Neffe des Gjore und gleichfalls dem geistlichen Stand angehörig. Über seinen Bildungsgang haben wir keine beglaubigten Nachrichten, doch muß er sich in jüngeren Jahren längere Zeit in Italien aufgehalten haben. Wir erfahren von ihm selber (Stari pisci 7, 25), daß er die Sangeskunst jenseits des Meeres erlernte Er stammte aus einer vormals wohlhabenden Kaufmannsfamilie; die erste urkundliche Nachricht (1538) zeigt ihn uns in Geldverlegenheiten, die jedoch, wie es scheint, seinen guten Humor nicht niederdrückten. Als 1545 ein angesehener Herr vom kaiserlichen Hofe, der Erbhofmeister von Niederösterreich Graf Christoph von Rogendorf nach Ragusa kam und vom Senat festlich bewirtet wurde, zog man auch den Marin Držić zur Tafel, damit er als fröhlicher Gesellschafter die Unterhaltung belebe, und der Graf nahm ihn als Kammerherrn in seine Dienste. Držić blieb nun im Gefolge des Grafen auf dessen abenteuerlichen Zügen, die ihn, als er sich mit seinem kaiserlichen Herrn endgültig verfeindet hatte, nach Konstantinopel in die Dienste des Sultans führten. Hier aber trennte sich Držić von ihm und kehrte 1547 in die Vaterstadt zurück, wo er von nun an in den Urkunden als geistlicher Herr bezeichnet wird; seine dramatischen Stücke, soweit sie datierbar sind, stammen aus den folgenden Jahren 1548 bis

1555.[1] In den Prologen verbreitet er sich wiederholt mit naiver Eitelkeit über seine Talente und seinen Erfolg als Dichter, doch finden sich auch Anspielungen auf allerlei Kabalen in der literarischen Welt Ragusas und in einer seiner Komödien aus Anlaß einer lustigen Litanei über die verschiedenen menschlichen Beschäftigungen klagt er darüber, wie leicht sich der Komödiendichter durch seine Späße Feindschaften zuziehe. Unter den lebenslustigen jungen Leuten, die sich zu den Schauspielergesellschaften zusammentaten, von denen in seinen Stücken öfters die Rede ist, hat es ihm jedoch an guten Freunden gewiß nicht gefehlt. Aus den Stücken gewinnen wir den Eindruck, daß Držić die Rollen seinen Schauspielern auf den Leib schrieb; es zeigen sich deutliche Spuren der Ausbildung von bestimmten Charaktermasken.

Das geistliche Drama mittelalterlichen Stils ist unter den erhaltenen Denkmälern des Ragusaner Theaters verhältnismäßig am schwächsten vertreten, wenn auch mehrere hervorragende Ragusaner Dichter sich im italienischen Rappresentazionenstil versuchten. Von den geistlichen Dramen, die der Benediktiner Mavro Vetranić hinterließ[2], behandelt das eine die Höllenfahrt Christi und die Befreiung der Väter aus der Vorhölle, wobei im wesentlichen dieselben Züge der kirchlichen Tradition verwendet sind, wie in den mittelalterlichen Spielen; der Teufel verfehlt auch nicht, den Rechtsstandpunkt zu seinen Gunsten geltend zu machen (s. o. 1, 155 f.). Daß jedoch dem Dichter bei der Schilderung des Höllenreichs auch Dantesche Reminiszenzen vorschwebten, hat er selber bekundet, indem er die berühmte Aufschrift des Höllentors mitten im slawischen Text in italienischer Sprache zitiert. In seinem Spiel von Abrahams Opfer hat Vetranić die alte Rappresentazione des Feo Belcari benützt, sie aber durch mancherlei Zusätze, und vor

1) Adonis 1548, Tirena 1548, Dundo Maroje 1550, Skup 1555, Pjerin nach Dundo Maroje, der verloren gegangene Pomet vor Dundo Maroje; vgl. Pisci 7, VII. Zur Textüberlieferung vgl. auch die Bemerkungen Jagićs (s. u.) S. 618. In mehreren Fällen wird auf dem Titel bemerkt, zu welcher Hochzeitsfeier die betreffenden Stücke aufgeführt wurden. Die obigen biographischen Nachrichten beruhen auf den reichhaltigen neuen Mitteilungen über Držić und die ragusanische Literatur, die Jireček im Archiv f. slav. Phil. 21, 481 ff. veröffentlichte.

2) Die geistlichen Dramen Vetranićs sind nach den Handschriften herausgegeben in den Stari pisci 4, 197 ff.; die Akteinteilungen, wo sich solche finden, sind vermutlich erst später angebracht worden; von den Angaben über den Schauplatz und den Szenenwechsel können wir mit Sicherheit annehmen, daß sie nicht von Vetranić selber herrühren.

allem durch unerträglich weitschweifige Diktion bis auf 2636 Verse anschwellen lassen; für die Komik sorgt ein Hirt, der sich nach dem Opfer zu Abraham und den Seinen gesellt. Weit besser ist ihm seine Susanna gelungen. Hier wußte er sich auch kürzer zu fassen und am Anfang, wo die beiden Alten sich gegenseitig ausholen, bis sie endlich einander ihre Absicht gestehen, ist eine gewisse Umständlichkeit durchaus am Platze; die Situation kommt entschieden besser zur Geltung als in den meisten lateinischen und deutschen Susannendramen. Auffallend ist es, daß Vetranić die Eigenschaft der beiden Alten als Priester so entschieden hervorhebt, doch hängt dies vermutlich damit zusammen, daß der mönchische Verfasser mit der Weltgeistlichkeit auf gespanntem Fuße stand.[1] Auch Marin Držić hat zwei geistliche Spiele hinterlassen, einen Abraham, der nichts weiter ist als ein Auszug aus dem Werk seines älteren Freundes[2], und ein Spiel von Christi Geburt, wo in den Hirtenszenen sich manche von den charakteristischen Eigentümlichkeiten zeigen, die uns bei den Schäferspielen Držićs noch deutlicher entgegentreten werden.

Neben dem geistlichen Spiel ist auch die andere dramatische Hauptgattung des Mittelalters, die versifizierte kleine Posse in der Ragusaner Literatur vertreten. Die Stücke dieser Art, die Naljeković und Marin Držić verfaßten, zeigen manche Berührungspunkte mit den Schwänken mittelalterlichen Stils, wie wir sie im 16. Jahrhundert in Frankreich, in Deutschland und überhaupt in fast allen europäischen Ländern fortlebend finden. In Italien fanden wir diese dramatische Gattung weniger ausgebildet als anderwärts und es muß fraglich erscheinen, ob auch auf diesem Gebiet italienische Anregungen nach Ragusa hinunterwirkten, oder ob dort vielleicht das Possenspiel durch die internationale Kunst der Spielleute schon früher eingebürgert wurde. Aber anstatt der Kurzzeilen, die im französischen und deutschen Possenspiel vorherrschen und dem Wesen dieser Kunstgattung so vortrefflich entsprechen, finden wir hier wie in den geistlichen Spielen die undramatische Versform des Alexandriners mit Cäsurreim. Dagegen gewinnen diese Stücke, wie schon früher bemerkt wurde, ein eigenes Interesse durch die starke Hervorkehrung der lokalen Besonderheit. So führt uns Naljeković Szenen aus dem wohlhäbigen Bürgerstand von Ragusa vor, wobei er sittliche Verhältnisse keineswegs erbaulicher Art mit der größten Behaglichkeit

1) Vgl. Rešetar im Archiv f. slav. Philologie 24, 280.
2) Vgl. den eingehenden Nachweis Petračićs in den Stari pisci 7, VIII.

und ohne jede Spur von moralischer Entrüstung darstellt. Zwei von diesen Spielen zeigen uns das Treiben in Haushaltungen, wo der Herr mit den Dienstmädchen Liebesverhältnisse unterhält.[1] In dem einen wird er von der Frau in die Küche geschickt, um die Mädchen wegen zerbrochener Töpfe auszuschelten, aber während er dies mit lauter Stimme tut, um die draußen stehende Gattin zu täuschen, erlaubt er sich zugleich handgreifliche Liebkosungen. Noch schlimmer geht es im zweiten Stücke zu, wo der Mann sich von seiner Frau Lässigkeit in Erfüllung seiner Pflichten vorwerfen lassen muß, dafür hat er es aber mit dem Dienstmädchen und noch zwei anderen Weibern zu tun. Alle drei sind von ihm schwanger, und die Frau, die sich schwer krank stellt, kann von ihrem Lager aus beobachten, wie er sie alle drei liebkost. Merkwürdig ist es, wie leicht die Frauen in beiden Fällen sich beruhigen lassen, im letzteren Falle ist es sogar ein Geistlicher mit allerdings sehr weitem Gewissen, der die Versöhnung zustande bringt. In einem dritten Stück Nalješkovićs[2] ist der Held ein Bürgerssohn, der einem liederlichen Weibe nachläuft, aber durch eine ziemlich ungeschickte Verwicklung dazu gebracht wird, sich von dieser Liebe abzuwenden und nach dem Wunsch seiner Eltern in den Hafen des Ehestandes einzulaufen. Manche Szenen bieten uns anschauliche Bilder aus dem bürgerlichen Leben: wie z. B. am Anfang die Mutter mit der Dienstmagd bei weiblichen Handarbeiten zusammen sitzt und sie durch das Geschenk eines Paars Schuhe ermutigt, zu erzählen, was sie vom Sohne weiß, worauf dann die Mutter hören muß, daß er sich allnächtlich aus dem Hause schleicht; sodann wie der Vater der Braut und der des Bräutigams über die Mitgift verhandeln in jener eigentümlichen mit italienischen Brocken vermischten Sprache, wie man sie heute noch in Ragusa hören kann. Dies Stück nähert sich übrigens im Umfang und in der Anordnung des Stoffes schon etwas der klassischen Manier; es ist in drei Akte geteilt und trotzdem, daß in der Mitte ein beträchtliches Stück fehlt, umfaßt es noch 590 Zeilen.

Auch Držić, dessen Komödien sich sonst im italienischen Stil bewegen, hat einen kürzeren gereimten Schwank (316 Z.) verfaßt. Er behandelt hier ein Lieblingsthema des städtischen Possenspiels, wie nämlich ein Bauer, der seine Waren in die Stadt bringt, durch

1) Stari pisci 5, 240 ff. (406 Verse), 260 ff. (282 Verse).
2) A. a. O. S. 276 ff.

übermütige Stadtkinder geprellt wird (s. o. S. 159). Es sind jugendliche Nachtschwärmer, die sich zur Fastnachtszeit aus dem elterlichen Hause fortgestohlen haben, offenbar Leute von derselben Art wie die Jünglinge, aus denen die Ragusaner Schauspielergesellschaften bestanden. Sie haben den alten Bauersmann Stanac ausfindig gemacht, der sich zur Nachtzeit mit seinen Waren am Brunnen niedergelassen hat und den kommenden Tag erwartet; einer von ihnen, als Bauer verkleidet, redet ihn an und erzählt ihm, er habe früher einmal in der Nacht an diesem Brunnen zauberkundige Nymphen angetroffen, die ihn durch ihre Wunderkraft verjüngt hätten. Dem alten Bauersmann wäre es — namentlich in Rücksicht auf sein junges Weib, wie er selbst gesteht — sehr erwünscht, wenn die Nymphen ihm die gleiche Wohltat erweisen wollten. Auf Veranlassung der lustigen Brüder übernimmt eine Schar von Maskierten, die gerade vorüberzieht, die Rolle der wundertätigen Geister, sie führen einen Tanz auf, treiben mit dem Alten allen möglichen Unfug, schneiden ihm den Bart ab, färben ihn schwarz, und während dessen stehlen ihm die übrigen seine Waren. Der Bauer läuft ihnen verzweifelt nach, doch waren sie so gutmütig gewesen, für die gestohlenen Sachen am Brunnen eine Vergütung zu hinterlegen. Daß der geprellte Bauer ein alter Mann ist, der durch ein Verschönerungs- und Verjüngungsmittel die Gunst seines Weibes gewinnen möchte, aber anstatt der angeblich wundertätigen Salbe mit schwarzer Farbe angestrichen wird, ist eine komische Situation, die uns schon in einem niederländischen und in einem französischen Possenspiel begegnet ist.[1]

Die Szenerie in allen diesen Spielen haben wir uns nach mittelalterlicher Art zu denken, auch in dem größeren Spiel des Naljeković stellt die eine Seite des Schauplatzes ein Zimmer vor, wo die Mutter sitzt und näht, während auf der andern Seite die beiden Alten, als befänden sie sich auf der Straße, miteinander ihr Gespräch führen. Der Stanac wurde offenbar auf der Piazza an dem Brunnen aufgeführt, an welchen der Dichter den Schauplatz der Handlung verlegt.

Das älteste Ragusaner Drama im Renaissancestil stammt jedenfalls noch aus der Zeit vor 1508; es ist ein mythologisches Hochzeitsfestspiel von Gjore Držić, aber kein Originalwerk, sondern eine

1) S. o. 1, 404 f. (der „Buskenblaser") und ebenda die von Picot herausgegebene Farce.

Bearbeitung des früher besprochenen italienischen Festspiels von Antonio Ricco, in welchem die olympischen Götter auftreten.[1]

Wir können vermuten, daß solche kleine mythologisch-allegorische Spiele noch öfters bei festlichen Gelegenheiten in Ragusa aufgeführt wurden; wichtiger ist es jedoch, daß auch die großen Hauptgattungen des Renaissancedramas sich dort einbürgerten. Die Tragödie verhältnismäßig am spätesten, das älteste Beispiel scheint die Hecuba, eine Bearbeitung der auf Euripides beruhenden Hecuba des Lodovico Dolce, die 1566 im Druck erschien; der Dialog ist hier in Alexandrinern übersetzt, die Chorgesänge in einfach gebauten kurzzeiligen Strophen.[2] Auch die übrigen Ragusaner Tragödien, die, nach den Lebzeiten der Dichter zu schließen, in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden, sind Bearbeitungen italienischer Originale.[3]

Im Schäferspiel, das sich am frühzeitigsten und reichhaltigsten entwickelte, wiederholen sich die von Italien her wohlbekannten stehenden Figuren: Satyrn, Nymphen und verliebte Hirten, die einen vertrauten Freund als Berater und Tröster in ihren Herzensnöten zur Seite haben. Öfters finden sich auch Anklänge an die Abart des Schäferspiels, die vor allem in Siena von den Rozzi gepflegt wurde, mit Zauberkünsten, Tänzen und komischen Intermezzi. Bauern, die von Cupido angeschossen werden, wie z. B. in Bastianos Vallera, verliebte und zauberkundige Eremiten, wunderbare Erweckungen vom Tode, wie z. B. in Fonsis Lincia und

1) S. o. S. 189. Nähere Nachrichten über dieses Spiel und sein Verhältnis zur italienischen Vorlage enthält ein Aufsatz von Rešetar im Archiv f. slav. Phil. 22, 613ff.

2) Gedruckt in der Ausgabe der Werke Vetranićs, doch wahrscheinlich übersetzt von Držić, eine Annahme, zu deren Unterstützung Medini (Rad Jugoslavenske Akademije 176 S. 144ff.) auch sprachliche Gründe vorbringt. Vermutlich verhielt es sich so, daß Držić, der schon im Jahre nach der Drucklegung von Dolces Tragödie starb, seine Arbeit kurz vor dem Tode seinem Freunde vorlegte, in dessen Nachlaß sie sich dann später fand; vgl. Medini a. a. O. S. 155.

3) Der Atamante des Lukarević (abgedr. Stari Pisci 10, 211ff.) ist offenbar eine Übersetzung der gleichnamigen Tragödie des Girolamo Zoppi von der Alacci einen Druck a. d. J. 1579 anführt. Mir ist diese Tragödie bloß bekannt aus den kritischen Bemerkungen des Muretus in einem Brief an Zoppi, vgl. Mureti Epistolae III, Nr. 50. Das kroatische Drama läßt darauf schließen, daß Zoppi den Rat des Muretus befolgte „Lyssae nomen peregrinum adimerem, Italicum darem". In Lukarevićs Personenverzeichnis ist die allegorische Gestalt als „Srčba, neman pakljena" aufgeführt. Zu den übrigen Tragödien vgl. die Nachweise bei Pavić S. 41ff.

Cennis Romito Negromante, Satyrn, die eine Nymphe im Netz fangen, wie z. B. in der Farsa Venatoria[1] — diese und ähnliche Situationen begegnen uns auch in den Ragusaner Schäferspielen. Auch fehlt hier nicht die Situation, daß neben den vornehmen Hirten auch die gewöhnlichen Bauern die Liebe einer schönen Nymphe begehren, wir können jedoch bemerken, daß die Bauern mehr mit dem gutmütigen und harmlosen Humor der Paduaner als mit der höhnischen Geringschätzung der Sienesen geschildert sind. Auch offenbart sich gerade bei den begabteren Ragusanischen Dichtern in der Schilderung der ländlichen Szenerie ein sehr lebendiges und ursprüngliches Naturgefühl; die Nymphen werden als „Vile“ bezeichnet, also mit den Elementargeistern identifiziert, von denen in der südslavischen Volksdichtung Wald und Gebirg belebt sind.

In diesen Kreis gehört ein kleines Drama, das ohne Verfassernamen überliefert ist: eine Vila, an einen Baum gefesselt, fleht die Satyrn an, sie möchten sie losbinden und zu Diana zurückführen. Die Satyrn beraten, was sie tun sollen, die Vila befreien oder sie als Sklavin verkaufen oder sie unter sich verlosen, doch endlich siegt der Edelmut und sie werden dafür am Schluß von Diana belobt.[2] Von Naljeśković haben sich vier Nymphen- und Hirtenspiele erhalten, die sämtlich nach italienischer Art mit einem Tanz abschließen; in einem dieser Spiele ist der Streit der Göttinnen um den Apfel auf drei Nymphen übertragen. Am merkwürdigsten aber ist sein Spiel von dem verliebten Hirten Radat, den die angebetete Nymphe schnöde zurückweist, aber nur um ihn auf die Probe zu stellen, darauf folgt, wie so oft in den italienischen Hirtenspielen, ein Monolog des verzweifelten Liebhabers, der sich mit Selbstmordgedanken trägt, während ein treuer Freund durch sein Zureden die Lebensfreude in ihm wieder erwecken will. Dieser Freund, der Jäger Ljubmir, macht vor allem geltend, daß eine solche Nymphe schwerlich eine gute Hausfrau sein werde. Nach Ljubmir kommt dann noch eine alte Hexe, sie weiß dem Liebhaber allerlei Zaubermittel vorzuschlagen, die für die Kenntnis des Volksaberglaubens von Interesse sind. Doch

1) Inhaltsangaben aller dieser Stücke bei Mazzi s. o. S. 175.

2) Ungedruckt; das obige nach der Inhaltsangabe Pavićs S. 56f., der dies Spiel dem Vetranić zuschreibt. Verwandten Inhalts ist eine kurze Szene (vgl. Pavić a. a. O.), die uns vorführt, wie ein Jäger eine Vila gefangen hat und sie dem Oberhaupt der Ragusanischen Republik als Geschenk darbietet, eine Szene, die vermutlich während eines Gastmahls vorgeführt wurde.

Radat, nachdem er allein gelassen ist, führt seinen Entschluß aus, er schreibt sich selber eine Grabschrift in den Sand, bittet Gott um Verzeihung und durchbohrt sich dann mit seinem Messer. Nun kommen Hirten und Nymphen wehklagend herbei, die spröde Nymphe voller Verzweiflung, doch findet sich im Gebirg ein heilkräftiges Kraut, mit dem sie, ähnlich wie die Vila im alten Volkslied von Marko Kraljewitsch, den Toten zum Leben erweckt.

Am originellsten hat jedoch Marin Držić die überlieferte Kunstform behandelt, er läßt auch das komische Element noch entschiedener als Naljeśković in den Vordergrund treten. Den größten Ruhm erwarb er mit seiner Tirena, die zuerst 1548 zu Ragusa in der Karnevalszeit im Freien aufgeführt wurde; sie erlebte bis 1632 vier Auflagen und Vetranić, der in seinen Lobversen auf Držić ihn vor allem als Dichter von Hirtenspielen feiert, läßt bei diesem Anlaß deutlich erkennen, daß er die Tirena als sein Hauptwerk betrachtet.[1] Und auch im Prolog zeigt sich, daß der Dichter seine Leistung durchaus nicht unterschätzte. Dieser Prolog ist, wie das auch öfters im italienischen Lustspiel geschah, in ein Gespräch aufgelöst, es erscheinen zwei Bauersleute, die einander von ihren Ragusaner Eindrücken berichten, außerdem erzählt einer von ihnen den Inhalt des aufzuführenden Stückes. Nach einem einleitenden Gespräch zweier Hirten erscheint sodann, auf einem Jagdzug begriffen, die Hauptperson des Stückes, die schöne Nymphe Tirena, die ihren Namen offenbar von einer Wassernixe in Vetranićs allegorischem Gedicht Pelegrin (Stari Pisci 4, 184 ff.) entlehnt hat. Sie preist die Schönheit der Berge, Wälder und Wiesen, die im Frühlingsschmuck prangen, aber doch hat das Leben keinen Reiz ohne die Liebe, ein Mädchen ohne Geliebten ist wie eine Weinrebe ohne Pfahl. Sie gesteht uns ihre Liebe zu dem Hirten Ljubmir, der eben herannaht, während Tirena sich verbirgt. Die folgenden Liebesszenen bewegen sich nun ganz in den herkömmlichen Geleisen, sowohl was die dramatischen Motive, als auch was den sprachlichen Ausdruck betrifft, den der Dichter durch Anaphoren und andere rhetorische Kunstmittel zu heben sucht: Ljubmir meint, er werde von Tirena verschmäht und

1) Über Aufführungen und Drucke vgl. Pavić S. 66, Stari Pisci 7, VII, IX; das Gedicht Vetranićs Stari Pisci 3, 208 ff. Bei der ersten Aufführung machte sich das schlechte Wetter unangenehm fühlbar; Pavić verlegt wohl mit Recht diese Aufführung ebenso wie die des Stanac an den Brunnen auf der Piazza. Auch hinsichtlich des Umfangs (1690 Verse) übertrifft die Tirena die übrigen Schäferspiele; die Einteilung der Akte entspricht nicht den Regeln; zwischen dem vierten und fünften bleibt die Nymphe ohnmächtig auf der Bühne liegen.

will sich erstechen, Tirena tritt noch im rechten Augenblick hervor und gesteht ihm ihre Liebe, doch wird ihr Gespräch jäh unterbrochen durch einen Satyr, der die fliehende Nymphe erhaschen will, während Ljubmir seinerseits dem Räuber nachsetzt.

In den folgenden Akten sehen wir neben den idealisierten Schäfern auch die realistischen Bauern erscheinen. Da kommt zuerst der Bauernbursche Milienko, dessen knollige Liebesanträge die Nymphe eine Zeitlang geduldig anhört, bis sie sich durch einen Sprung in ihren Brunnen rettet, worauf sich dann Milienko auf der Bühne auszieht, um ihr nachzuspringen. Vergeblich tritt der alte Radat und dann auch Milienkos Mutter dazwischen, Milienko ist von seinem Liebeswahnsinn nicht abzubringen und Radat gibt alsdann noch einen langen Monolog zum besten, worin er Arbeit und Mäßigkeit empfiehlt, Cupido treffe nur die Satten und die Faulen. Aber als Radat sich nun zum Schlummer niederlegt, erscheint der kleine Gott in eigener Person, trifft ihn mit seinem Pfeil und die Verliebtheit des Alten wirkt um so komischer, als gleich darauf sein Söhnchen Dragić erscheint, um ihn nach Hause zu holen. Der Alte will aber nicht zurückkehren, sondern den Spuren der Nymphe folgen, vergeblich weist ihn das kluge Söhnlein darauf hin, was wohl die Mutter und die Nachbarn dazu sagen würden; Radat hat die schönsten Hoffnungen für seine Liebespläne: „die Sonne ist auch schon alt und doch noch sehr schön warm“ (v. 1187). Das Söhnlein ist verzweifelt über diese Wirkungen der Liebe. „Wenn ich nur dem Gott mit seinen Pfeilen begegnete, ich wollte ihm schon den Standpunkt klar machen.“ Aber durch diese Drohung hat auch er den Zorn Cupidos erregt; es folgen zwei Szenen, in denen der Junge vom Pfeil Cupidos getroffen wird und alsdann der Nymphe seine Liebe anträgt, was sein eigener Vater sehr begreiflich und natürlich findet. Dann lenkt das Spiel wieder in die gewohnten Bahnen ein: Ljubmir kämpft mit dem Satyr, der ihn niederwirft und für tot liegen läßt, die Nymphe wehklagt und bricht entseelt zusammen. Ljubmir erwacht und will sich aus Verzweiflung umbringen. Nun erscheint ein Eremit, der die anwesenden Hirten auffordert, für die Wiederbelebung Tirenas zu beten, worauf eine Stimme von oben die Gewährung der Bitte verkündigt. Im nämlichen Augenblick erhebt sich Tirena, erklärt Ljubmir als ihren Geliebten, und die sonstigen Anbeter, den Satyr nebst zwei Genossen einbegriffen, erklären sich damit befriedigt, ihr Gefolge bilden zu dürfen, worauf sie alle mit einem Tanz die Bühne verlassen.

Über das kleine Schäferspiel von Venus und Adonis (347 Verse) können wir uns kürzer fassen; es führt uns vor, wie Cupido auf den Wunsch seiner Mutter den schönen Jüngling im Schlafe fesselt, der sich dann nach seinem Wiedererwachen mit Freuden in die Sklaverei der Göttin begibt; auch in diesem Spiel fehlt es nicht an Satyrn und Nymphen, die vor Venus einen Tanz aufführen und die wiedererwachte Natur in schönen Versen preisen. Das realistisch-komische Element ist hier durch Zwischenszenen vertreten, die an den Anlaß der ersten Aufführung, eine Hochzeit in Držićs Familie, anknüpfen; die Personen sind ein Betrunkener, der vom Hochzeitsschmaus kommt, und ein Bauer, der seinen Neffen in die Stadt geleitet, um ihm eine Frau zu verschaffen, während dessen Mutter von den Stadtmädchen nichts wissen will. Vor ihren Augen wird das Schäferspiel aufgeführt; der Bauernjunge hatte sich anfangs zufrieden erklärt, wenn er nur eine dicke Frau bekäme, die ihn im Winter ordentlich warm hielte; jetzt erklärt er im Zwischenakt zum Entsetzen seiner Mutter, er wolle ein Sklave der schönen Venus werden.

Das originellste unter den pastoralen Dramen Držićs ist leider nur in einer unvollständigen Handschrift erhalten.[1] Hier sehen wir Diana, umgeben von ihren Nymphen, auf der andern Seite Cupido und dessen Sohn, den bösen Geist Plakir (Piacere, Wollust), der den Nymphen im Gras Fallstricke legt, aber endlich selbst von ihnen gefangen wird, worauf sie ihn auf den Rat der allegorischen Gestalten Weisheit und Wahrheit mit schwarzer Farbe bestreichen, damit sein Äußeres ein Abbild des Inneren darstelle. In diese phantastisch-allegorische Handlung sind nun allerlei Gestalten aus der Wirklichkeit verflochten: ein Bauernbursche, der von wahnsinniger Liebe zu einer schönen Nymphe ergriffen ist und sie durch Berg und Tal verfolgt; seine verlassene Geliebte, die ihm nacheilt und ihn vergeblich zu überzeugen sucht, daß er es bei ihr viel besser habe, die Nymphe werde sich schwerlich darauf einlassen ihm seine Flöhe zu fangen; dann noch ein weiteres bäuerliches Liebespaar, ferner ein komischer alter Eremit, der im Gebirge haust und gleichfalls in die schöne Nymphe verliebt ist, die ihm einen Sack über den Kopf zieht und allerlei sonstigen Schabernack mit ihm treibt, endlich ein Dienstmädchen aus Ragusa, das es bei seiner Herrschaft nicht mehr aushalten

1) Komedija, prikazana u Vlaha Srkočevića na piru. Abgedr. Stari Pisci 7, 122ff.

konnte und fortgelaufen ist, es ergeht sich nun in der romantischen Waldeinsamkeit mit einem außerordentlichen Redestrom in den lustigsten Klagen über die Ragusaner Dienstbotenverhältnisse, natürlich laufen dabei auch manche Späße unter, die uns heutzutage unverständlich bleiben müssen. Jedenfalls ist dies eines der anziehendsten Werke der phantastisch-realistischen Mischgattung, die später in Shakespeares Sommernachtstraum ihr unerreichbares Musterbild fand. Auch unser Drama ist ein Hochzeitsspiel; nach der Besiegung des Plakir im vierten Akt erklärt die schöne Nymphe ihren Genossinnen, daß heute bei der Hochzeitsfeier des Vlaho Srkočević Keuschheit und Liebe sich vereinigten. Während sonst in den Schäferspielen der übliche Alexandriner herrscht, überwiegt hier die Prosa, in der sich der Humor des Dichters weit leichter und ungezwungener ergeht.

Soweit die spärlichen Überreste einen Schluß gestatten, war die eigentliche Komödie im Ragusaner Repertoire nicht so stark vertreten, wie das Schäferspiel. Damit stimmt auch eine Bemerkung Držićs im Prolog zu seinem Skup (der Geizhals, nach Plautus Aulularia 1555). Als Prologsprecher erscheint hier eine wohlbekannte Gestalt der Schäferspiele, der Satyr, der die anwesenden Damen bittet, diesmal mit einem Stück ohne Nymphen vorlieb zu nehmen, aber das nächste Jahr zu Fastnacht sollten wieder die Nymphen erscheinen. Heute werde ein altes Stück aus dem Plautus aufgeführt, den die Kinder in den Schulen lesen. Držić hat bei seiner Aulularia-Bearbeitung nicht nach der Art Lorenzinos durch Contamination die Verwicklung und Spannung gesteigert[1], dafür hat er aber das Spiel durch behaglich breite Ausmalung der Situationen verlängert und zu diesem Zweck auch mehrere Personen eingefügt, vor allem ein Stubenmädchen, das mit dem spitzbübischen Diener verschiedene Liebesscharmützel ausficht. Da die Handlung nach Ragusa verlegt ist, hat Držić die beste Gelegenheit, die vaterstädtischen Verhältnisse humoristisch zu schildern. Durch diese Schilderungen wird die Komödie bei Držić noch in weit höherem Maße als bei den Italienern zu einem

1) Der Ansicht, als ob Držić italienische Dramatisierungen des Aululariastoffes benutzt habe, ist Jagić in seinem Aufsatz über den Skup (Festschrift für Vahlen, 1900, S. 617ff.) mit Recht entgegengetreten. Jagić gibt hier eine eindringende Analyse, die um so dankenswerter ist, als dieses Drama ebenso wie die übrigen Držićs viele schwerverständliche Stellen enthält. Schon früher hatte Polivka im Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. 81, 433ff. den Skup besprochen.

Bild der zeitgenössischen Verhältnisse und erhält dadurch einen besonderen Reiz. Dabei benutzt er die Gelegenheit, um mit gutmütigem Spott auch den Leuten aus der Nachbarschaft einen kleinen Hieb zu versetzen. Pasimaha, der Diener des alten Liebhabers, der sich bei den Vorbereitungen zum Gastmahl sehr in seiner Würde fühlt, stammt aus Cattaro und ist wie überhaupt seine Landsleute in diesen Stücken an den fortwährenden Schwüren bei dem Lokalheiligen Tryphon erkennbar.[1] Die Alten benützen jeden Anlaß, um sich über die Jugend von ehemals und heute in weitläufigen, vielleicht etwas zu weitläufigen Betrachtungen zu ergehen, namentlich tut dies eine neu hinzu erfundene Figur, der alte Murrkopf Niko. Dabei ist die Liebe des jungen Kamilo zur Tochter des Geizhalses durchaus achtbar, sogar in moderner Weise schwärmerisch, wodurch denn auch das Quiproquo in der großen Szene zwischen dem Liebhaber und dem Geizhals (s. o. 1, 453) etwas unwahrscheinlich wird. In der Charakteristik des geizigen Alten war Lorenzino entschieden glücklicher als Držić. Der Skup moralisiert zu viel darüber, wie er durch den Goldfund alle Lebensfreude verloren habe, wenn er auch bei dieser Gelegenheit über das Gold, das selbst aus Eseln Doktoren machen könne, ganz belustigende Betrachtungen zum besten gibt. Der Schluß ist leider nicht überliefert; mitten in der vierten Szene des letzten Aktes bricht die Handschrift ab.

Während der Dichter im Skup ohne Zweifel auf Plautus unmittelbar zurückgeht, ist seine Komödie Dundo Maroje ein weitläufiges Intrigenstück in italienischer Manier: ein geiziger Alter, ein liederlicher Sohn, der in eine Kurtisane verliebt ist, eine verlassene Geliebte, die ihm in Männerkleidern nachfolgt, ein Jude, der Geldgeschäfte betreibt, ein deutscher Raufbold Ugo, der sich gleichfalls um die Gunst der Kurtisane bewirbt. Der Schluß ist nicht erhalten, doch läßt sich erkennen, daß er in der üblichen Weise verlief, die Kurtisane wird an einem Muttermal als Tochter eines reichen Augsburger Kaufmanns erkannt — also ein Erkennungsmittel, das bei den italienischen Komödiendichtern schon als etwas abgedroschen galt; sie vermählt sich mit ihrem Lands-

1) Beiläufig sei bemerkt, daß Držić, indem er dem Onkel und dem Neffen zwei verschiedene Diener gibt, ohne Zweifel die Strobilusfrage richtig gelöst hat. (Zur Literatur über diese Frage vgl. die Plautusausgabe von Ussing 2, 273 f.) — Die Äußerungen des alten Niko über das Treiben der Ragusaner Jugend erhalten durch die archivalischen Mitteilungen Jireček's a. a. O. eine merkwürdige Illustration.

mann Ugo; die verlassene Geliebte wird für ihre Treue belohnt. Der Schauplatz ist Rom, aber die auftretenden Personen sind größtenteils Dalmatiner: der junge Maro, der die 3000 Dukaten, die ihm für die Zwecke einer Handlungsreise anvertraut sind, mit der Kurtisane verpraßt, sein Vater Dundo Maroje, der ihm nachgereist ist und den gefräßigen indolenten Bokčilo als Begleiter mitgenommen hat, der biedere alte Tripčeta (Tryphon) aus Cattaro, der sich schon längere Zeit in Rom aufhält und dem hilflosen alten Dundo mit seinem guten Rat zur Seite steht, und noch verschiedenartige andere Leute, so daß sich eine ganze Reihe von lustigen Szenen entwickelt, wenn diese wunderlichen Gestalten auf dem fremden Boden sich erst italienisch anreden und dann als Landsleute erkennen. Auch Pomet, der Diener des Herrn Ugo, die leitende Seele der Intrige, und Petronella, die Dienerin der Kurtisane, sind Dalmatiner. Letztere ist ein ebenso schnippisches Persönchen wie ihre Kollegin in der Komödie Skup und teilt auch mit dieser die Vorliebe für volkstümliche Reimsprüche; in beiden Stücken haben diese verliebten Paare aus der Dienerschaft schon etwas von dem Charakter des Harlekin und der Colombina, und es wäre wohl möglich, daß wir darin einen speziellen Einfluß der venezianischen Komödie zu erblicken haben, wo sich diese Typen um die Mitte des Jahrhunderts zu entwickeln begannen. Pomet zeigt auch schon den unersättlichen Durst und Appetit des Harlekin, und so hat er bei seinem trinklustigen deutschen Herrn gute Tage.[1] Der Liebhaber ist hier durch das Lokalkolorit etwas über den schablonenhaften Charakter seiner Rolle hinausgehoben. Zuerst erscheint er vor dem Haus seiner angebeteten Laura im glänzendsten Stutzerkostüm und zeigt sich in seinen Reden als Renommist und Verschwender; sein Vater, von dessen Anwesenheit in Rom er keine Ahnung hat, beobachtet ihn aus einem nahegelegenen Wirtshaus und begleitet seine Reden mit komischen Ausbrüchen der Verzweiflung, endlich hält es ihn nicht mehr in seinem Versteck, er stürzt hervor und überschüttet seinen Sohn mit Vorwürfen, doch dieser tut, als kenne er ihn nicht und läßt den Zudringlichen von der Wache abführen. Die letztere Situation kommt auch anderwärts vor[2]; originell scheint

1) Das Wort brinz S. 263 offenbar = brindisi, die Konjektur trink ist überflüssig.

2) Etwas Ähnliches in der allerdings damals noch nicht aufgeführten und gedruckten Strega s. o. S. 292; der Streit der Wirte, deren jeder die Fremden in sein Haus ziehen möchte, kommt ähnlich auch in den Inganni vor.

aber der weitere Verlauf. Der Vater wird bald aus der Haft befreit, der Sohn steckt sich in die ehrbare Kleidung eines Kaufmannsjünglings und nähert sich seinem Vater mit der größten Unbefangenheit, indem er vorgibt, der betreffende Stutzer sei offenbar ein Doppelgänger von ihm gewesen. Nun stellt sich der Vater so, als ob er das glaubte, doch findet er im weiteren Verlauf des Stückes Gelegenheit, dem Sohn mit gleicher Münze zu lohnen. Das italienisch-slawische Sprachgemisch trägt viel dazu bei, die komische Wirkung zu erhöhen, Ugo bedient sich des Italienischen mit seiner eigentümlichen deutschen Aussprache. Vorangestellt sind zwei Prologe; der eine, von einem Negromanten gesprochen, hat, wie das auch öfters bei den Italienern der Fall ist, den Charakter eines selbständigen komischen Solovortrags, im andern werden die Zuschauer in der üblichen Weise begrüßt und über den Inhalt orientiert.

Noch unvollständiger sind uns zwei weitere Intrigenlustspiele überliefert, die übrigens von vornherein nicht so umfangreich und wohl auch nicht so sorgfältig ausgearbeitet waren wie der Dundo Maroje.[1] In dem einen ist die Szene nach Cattaro verlegt, der Hauptcharakter Tripče war offenbar eine ständige Figur des Ragusaner Theaters. Tripče erscheint in ähnlichen grotesken Situationen, wie sie bei den komischen Alten des italienischen Lustspiels herkömmlich sind, neben ihm erscheint auch ein verliebter Pedant. In weit größerer Unabhänigkeit von der italienischen Schablone bewegt sich das andere Stück, das wieder in Ragusa spielt und dessen Titelheld Arkulin, ein wunderlicher alter Junggeselle, in die Witwe Ančica verliebt ist, doch wollen deren Angehörige nur dann in eine Verbindung der beiden einwilligen, wenn Arkulin nicht nur auf eine Mitgift verzichtet, sondern auch noch eine Morgengabe spendet. Man hat bei der Schilderung des bizarren alten Burschen den Eindruck, als sei eine stadtbekannte Persönlichkeit kopiert; wenn er auch noch so beredt in seinem slawisch-italienischen Kauderwelsch mit Versen untermischt seine Liebe zur Schau trägt, will er doch vom Bezahlen nichts hören, und da er ein sehr kampflustiger Herr ist, wird er nicht nur mit dem Bruder seiner Angebeteten, dem Prahlhans Viculin, sondern auch mit anderen grotesken Figuren, z. B. einem Topfhändler aus Cattaro, in Streitszenen verwickelt. Die Lösung des Konflikts wird durch einen Negromanten herbeigeführt. Dieser schlägt Arkulin mit Lahmheit,

1) Stari pisci 7, 157ff., 362ff.

nimmt hierauf dessen Gestalt an und vermählt sich vor Zeugen in aller Form Rechtens mit der Witwe, wobei er in alle Bedingungen der Familie einwilligt, während der hülflose Arkulin in einem Winkel zuschaut und nach dem Verschwinden des Negromanten sich wohl oder übel in die neugeschaffene Situation hineinfinden muß.[1] Der Negromant erscheint also nicht wie bei den italienischen Komödiendichtern als Prahler und Schwindler, sondern ist wirklich mit magischen Kräften ausgestattet, ein Fall, der uns bloß noch in der griechischen Komödie des Demetrios Moschos begegnet ist.

Auf die weitere Entwicklung des ragusanischen Dramas im Zeitalter Gundulićs werden wir später noch zurückkommen.

---

1) Von zwei weiteren Stücken, Gjuho Krpeta und Pjerin (Stari Pisci 7, 397 ff.), sind nur einige Exzerpte erhalten, wonach ersteres Stück phantastisch-mythologische Szenen in der Art wie die oben S. 485 f. besprochene Komödie enthalten haben muß. Der Pjerin war eine Bearbeitung der Menächmen des Plautus; vgl. Budmani im Rad Jugoslavenske Akademije 148 (1902) S. 51 ff. — Einer späteren Besprechung soll auch die merkwürdige Komödie Hvarkinja vorbehalten bleiben, die in jüngster Zeit von P. Karlić aufgefunden und herausgegeben wurde (Agram 1915; vgl. den Aufsatz Karlićs im Nastavan vjesnik Bd. 24, Agram 1915). Verfasser ist der sonst unbekannte Martin Benetović aus Lesina, wo die Handlung spielt und wo die Komödie zur Fastnachtszeit aufgeführt wurde. Sie erinnert entschieden an die Manier Držićs, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Verfasser dessen Werke kannte. Außer dem Terminus a quo, der hiermit gegeben ist, haben wir einen Terminus ad quem in dem Datum am Schluß der einzigen erhaltenen Handschrift: 16. April 1663. Karlić verlegt die Entstehungszeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts; der Verfasser wird im Prolog als ein „neuer Meister" vorgestellt.

Fünftes Buch.

Frankreich.[1]

In Frankreich, wo die Einflüsse der Renaissancekultur unter der Regierung Franz I. (1515—47) mehr und mehr in Kunst und Dichtung hervortraten, wurden doch die volkstümlichen mittelalterlichen dramatischen Gattungen zunächst weiter in der früheren Art gepflegt.[2] Die Nachrichten über Mysterienaufführungen sind sehr zahlreich. Im Vordergrund steht natürlich die Passion (c. 20 Aufführungen), daneben finden wir die Mysterien von den Aposteln, von der Rache des Heilands, vom Neuen Testament; in manchen Fällen läßt es sich feststellen, in anderen mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit vermuten, daß hier die Texte aus dem späteren Mittelalter zugrunde lagen, deren buntscheckiger und abenteuerlicher Inhalt dem Geschmack der Zeit so sehr entsprach. Indessen wurde die Abtrennung von Episoden aus den größeren Zyklen, wie sie schon im späteren Mittelalter vorkam, jetzt immer häufiger: Joseph in Ägypten, das Opfer Isaaks, Hiob, Magdalena[3] u. a. werden wiederholt als Titel dramatischer Aufführungen erwähnt[4], einmal (Rouen 1530) hat man auch in einem besonderen

1) Hinsichtlich der bibliographischen Angaben über das Drama des volkstümlichen Stils muß auch in diesem Abschnitt ein für allemal auf die wertvollen Publikationen Petit de Julleville verwiesen werden (vgl. die Erklärung der abgekürzten Zitate). In den Mystères 2, 180ff. eine Table des représentations. Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, 2. Aufl., Straßburg 1914, enthält eine übersichtliche Gesamtdarstellung.

2) S. o. 2, 55.

3) Im Mémorial d'Aix 1869 n° 36 hat Sabatier einen in Auriol bei Marseille 1534 in provenzalischer Sprache verfaßten Kontrakt mitgeteilt, in welchem sich einige dortige Einwohner zur Übernahme bestimmter Rollen in dem „bon juec" von der Bekehrung Maria Magdalenas verpflichten. Es war dies wohl eine Bearbeitung der betreffenden Szenen aus dem Mysterium des Jean Michel, wie der Name einer der auftretenden Personen „Pasiphae" vermuten läßt.

4) Auch Aufführungen der Geistlichen in den Kirchen nach der ältesten Art kommen noch vor; vgl. z. B. das Emausspiel in Douai 1548. Im Liber

Drama das Leben des Verräters Judas dargestellt, offenbar mit Einbeziehung der legendarischen Jugendgeschichte. Ebenso bestand die alte Vorliebe für den dramatischen Kultus der Lokalheiligen weiter fort und es begegnen uns auch manche von den Mirakeln, die wir schon aus früherer Zeit kennen, z. B. die Hostienmirakel und die Geschichten von Theophilus und von dem Ritter, der seine Frau dem Teufel überantwortete. Die lange Dauer der Spiele, die aufgewendeten stattlichen Summen, die umfassende und eingehende Fürsorge der geistlichen und weltlichen Behörden: das alles beweist, daß man fortfuhr, eine solche Aufführung als ein frommes Werk zu betrachten, das einer Stadt zur Ehre gereichte; bei der Aufführung eines Legendendramas in Valence 1524 wird ausdrücklich die Absicht hervorgehoben, die Stadt vor Pestilenz und anderem Unglück zu bewahren. In den Provinzstädten sehen wir wiederholt die angesehensten Männer ihr Interesse für die Mysterienaufführungen an den Tag legen, und das glänzende Lob, das von einem gelehrten Berichterstatter der Darstellerin der Jungfrau Maria in Grenoble 1535 gespendet wird, beweist zugleich, daß man dort die Mitwirkung der Frauen zunächst noch als etwas durchaus Unanstößiges betrachtete. Der Ausstattungsluxus scheint immer weiter um sich gegriffen zu haben; in den Aufführungsberichten stehen die glänzenden Kostüme und die kunstreichen Maschinerien im Vordergrund. Besonders charakteristisch sind die Berichte über die Passionsaufführung in Limoges 1521, wo die anwesenden Gäste aus Paris, Bordeaux und Lyon versicherten, noch niemals etwas so Prächtiges gesehen zu haben, ferner über die Darstellung des Apostelmysteriums im alten Amphitheater zu Bourges, wo das erhaltene Verzeichnis der „fainctes“ uns überblicken läßt, was für staunenerregende Kunststücke bei Vorführung der Pracht des Kaisers Caligula, der Wundertaten und Martern der Apostel und der teuflischen Künste des Simon Magus in Bewegung gesetzt wurden: Donnerschläge, Flugmaschinen, Beleuchtungseffekte, feuerspeiende Schlangen und Drachen; von der

---

Synodalis episcopatus Sagiensis (Sées), correctus et emendatus Anno Domini 1524 (vgl. Bessin, Concilia Rotomagensis provinciae, Rouen 1717, II, 433) heißt es: Item inhibemus atque prohibemus sub poena excommunicationis consuetudines quarundam Ecclesiarum observare, in quibus tempore Epistolae aut Evangelii aliqui ludi, comoediae sive miracula aliquorum Sanctorum, verbis latinis aut maternis recitari consueverunt, sed easdem consuetudines tanquam impeditivas divini servitii reprobamus ac vituperamus. — Über Aufführungen kleinerer geistlicher Spiele durch Berufskomödianten s. u.

Passionsaufführung in Valenciennes 1547 rühmt ein Berichterstatter, es sei alles so kunstvoll inszeniert gewesen, daß man es für Zauberei hätte halten können. Und als bei einer Passionsaufführung in Poitiers 1534 die Maschinerien nicht ganz richtig funktionierten, meinte der alte Bouchet, das sei vielleicht eine göttliche Fügung gewesen, damit der fromme Zweck der Aufführung nicht durch eitle Ruhmsucht beeinträchtigt werde. In den Grundzügen der szenischen Einrichtung hielt man sich, wie es scheint, an die frühere Art, nur daß wir jetzt öfter von Aufführungen in geschlossenen Räumen hören. Die Pariser Passionsbrüderschaft spielte in einem Saal des Dreieinigkeitsspitals; in Lyon 1538 und in Meaux 1547 wurden besondere Gebäude für Mysterienaufführungen errichtet.

Auch der literarische Charakter der Texte ist, nach den erhaltenen Stücken zu schließen, im wesentlichen der gleiche geblieben, obwohl die Mysteriendichter, dem Geiste der neuen Zeit entsprechend, sich jetzt ausdrücklich zu erkennen geben; es sind aus dem 16. Jahrhundert keine anonymen Mysterientexte erhalten. In erster Linie der Zeitfolge und der persönlichen Bedeutung nach muß Pierre Gringoire genannt werden, der für die Zunft der Maurer in Paris ein Spiel von ihrem Schutzpatron, dem heiligen Ludwig, dichtete. Es zerfällt in neun Teile (Livres), die, wie sich bei einigen darunter aus den Schlußworten ergibt, zur Aufführung in jährlichen Zwischenräumen bestimmt waren — offenbar jedesmal am Tage des Heiligen, 25. August —, eine eigentümliche Art der Einteilung, für die indes schon aus dem Mittelalter Beispiele bekannt sind.[1] So hat sich die Aufführung höchst wahrscheinlich von den letzten Jahren der Herrschaft Ludwigs XII. bis in die ersten seines Nachfolgers hingezogen und die Vermutung hat manches für sich, daß die Verherrlichung des heiligen Ludwig zum Teil auch eine Huldigung für seinen Namensvetter Luwig XII. sein sollte, dessen Politik Gringoire in seiner berühmtesten Dichtung, der Sotie von 1512, so nachdrücklich vertreten hatte.[2] Doch zeigt sich Gringoire in seinem Mysterium nicht von einer so originellen Seite; er bewegt sich in den ausgetretenen Geleisen des hergebrachten Stils, auch wenn er hochdramatische Situationen darzustellen hat, z. B. wie die Gattin des aufrührerischen Grafen

1) S. o. 1, 164; zum folgenden s. o. 1, 284, 445.

2) Vgl. Petit de Julleville (Mystères I, 332f.), dessen Datierungsversuch mir überzeugender erscheint als diejenigen Chassangs (Eberts Jahrbuch 3, 327ff.) und Picots (Pierre Gringoire et les comédiens italiens, Paris 1878).

de la Marche ihren Sekretär anstiftet, den König zu vergiften und wie dieser verbrecherische Plan entdeckt wird. Aber er vermeidet die geschmacklosen Wort- und Reimkünsteleien der Rhétoriqueurs und wird an manchen Stellen ebenso wie der Dichter des älteren Mysteriums vom heiligen Ludwig durch den religiös-patriotischen Stoff getragen und gehoben. Während jedoch im früheren Mysterium der heilige König vor allem als Kreuzfahrer gefeiert wird, entspricht es durchaus der politischen Stellung Gringoires, daß er mit besonderer Vorliebe bei dem freundlichen Verhältnis des Königs zum Bürgertum und bei seiner strengen Rechtspflege verweilt. Aber auch die beiden Kreuzzüge des heiligen Ludwig hat er auf der Bühne dargestellt; großen Beifall erwarb er hier ohne Zweifel durch die Vorführung einer grotesken Wundergeschichte: In Iconium wird ein Kreuz aufgerichtet, ein dressierter Bär führt einen Tanz in der Nähe dieses Kreuzes auf, besudelt es und stürzt sogleich tot zur Erde; die gleiche Strafe trifft bald darauf einen Muselmann, der sich in derselben Weise am Kreuze vergeht. Wie in dem früheren Ludwigsmysterium, so werden auch hier zum Schluß einige Mirakel dramatisch dargestellt, die der Heilige nach seinem Tode verrichtete; sie füllen den ganzen neunten und letzten Abschnitt. Doch hat Gringoire andere Wundergeschichten vorgeführt; eine ist in offenbarem Hinblick auf die Zuschauer aus der Maurerzunft gewählt, wie nämlich ein Maurer und ein Zimmermann bei einem Bau in einer Grube von der herabstürzenden Erde bedeckt, aber von dem Heiligen auf wunderbare Weise so lange am Leben erhalten werden, bis die Erde weggeräumt ist. Während man an einem Ende des Schauplatzes die Erde wegschaufelt, wird dem mittelalterlichen Inszenierungssystem entsprechend die Zeit damit ausgefüllt, daß am anderen Ende durch Anrufung des Heiligen ein anderes Wunder, die Heilung eines Kranken, sich vollzieht. Eine Eigentümlichkeit dieses Mysteriums ist es aber, daß niemals Himmel und Hölle in die Handlung eingreifen; eine um so wichtigere Rolle spielen aber die Allegorien, die sonst nicht allzu häufig in den Mysterien auftreten. Den König umgeben die allegorischen Gestalten des Bon Conseil, der Église und die Vertreter der zwei getreuen Stände Chevalerie und Populaire; letzterer ist noch zuletzt behilflich, die verschütteten Handwerksleute auszugraben. Als grimmigster Feind Ludwigs erscheint Outrage, der dem höchst ungünstig geschilderten Kaiser Friedrich II. in allen seinen Plänen gegen Frankreich und gegen die Kirche beisteht und auch beim Kreuzzug im Verein

mit Loy Payenne den König befehdet. Möglicherweise ist das Fehlen des Himmels und der Hölle dadurch zu erklären, daß die Vorstellungen in einem beschränkten Raume stattfanden, auch sind die einzelnen Teile von sehr geringem Umfang (c. 750 Verse).

Das viertägige Mysterium vom heiligen Christoph — aufgeführt in Grenoble 1527, gedruckt 1530 — von Maître Chevalet bewegt sich gleichfalls durchaus in dem spätmittelalterlichen Stil, doch ist es eins der eigentümlichsten Werke dieses Stils, der gerade für diese Legende besonders geeignet war. Mit entschiedenem Erfolg ist hier die eigentümlich romantische Verbindung des Phantastisch-Abenteuerlichen mit der komisch-realistischen Darstellung der niederen Volksklassen durchgeführt; es entwickelt sich ein buntes Treiben, das auch noch heutzutage den Leser anzuziehen vermag, und man begreift wohl, daß dem Verfasser auf dem Titelblatt das Lob eines „souverain maistre en telle compositure" gespendet wird. Die Legende von dem Riesen Reprobus, der nur dem Größten und Mächtigsten dienen will, bis er nach allerlei Wechselfällen in Christus seinen endgültigen Herrn findet, gibt zur Vorführung mannigfaltiger Szenen Anlaß, während natürlich bei der Vorführung des lang hingezogenen Martyriums sich die Situationen wiederholen, an die man in dieser Literatur bis zum Überdruß gewöhnt ist. Durch originelle Behandlung ist jedoch eine Szene ausgezeichnet, wie nämlich vom heidnischen König Danus dem gefangenen Riesen zwei Buhlerinnen geschickt werden, um ihn zu verführen, doch bekehrt er sie zum Christentum und sie erleiden den Märtyrertod. Mit der Märtyrergeschichte ist eine große Staatsaktion verbunden, die sich zwischen Diokletian und seinen Vasallen auf dem weiten Schauplatz abspielt, mit Schlachten, Kanonendonner und feierlichen Opferfesten, bei denen der heidnische Priester Antropatos mit seinem Clerk Ysengrin in Tätigkeit tritt. Dazwischen ergehen sich komische Figuren in breit ausgeführten Szenen: ein Quacksalber, ein Bauer mit seinem bösen Weib, zwei verlumpte Soldaten, die sich gegen Anfang des Stücks mit prahlerischen Herausforderungen entgegentreten, sich aber dann als alte Freunde erkennen, ferner ein Narr, der es dem Heiligen nachtun will und seine Frau auf den Schultern durch den Fluß trägt, sie aber plötzlich ins Wasser fallen läßt. Unter den komischen Szenen befindet sich auch eine, wo Sünder verschiedener Art der Reihe nach in die Hölle geschleppt werden; dieses in den deutschen Spielen des Mittelalters so beliebte Motiv ist also auch in Frankreich nachweisbar, ein neuer Grund dafür,

die Entstehung des Motivs im mittelalterlich-lateinischen Drama zu suchen (s. o. 1, 363).

Ein anderes Legendendrama, in welchem, wie es scheint, der volkstümliche und farbenreiche mittelalterliche Stil gleichfalls in wirkungsvoller Weise zur Geltung kam, ist leider verloren gegangen. Es ist dies das Mysterium vom heiligen Maxentius von dem Bretonen Nicolas Galiczon, einem Klostergeistlichen, der wohl als der erste unter seinen Landsleuten sich für ein solches Werk der französischen Sprache bediente. Es wurde 1548 aufgeführt, aber wir besitzen es bloß noch in einer Inhaltsangabe aus dem 17. Jahrhundert.[1] Die Geschichte des Heiligen, seines frommen Lebens und seiner Wundertaten ist mit allerlei Szenen aus dem Volksleben durchzogen, so z. B. wenn die Landleute über trockene Witterung klagen und dann dem Heiligen, der ihnen auf wunderbare Weise Regen bringt, ihren Dank abstatten, oder wenn der Heilige eine Gruppe von fröhlich ausgelassenen jungen Leuten, die am Sonntag im Freien tanzen, auf die Gottlosigkeit ihres Benehmens hinweist. Öfters treten auch allegorische Personen auf, so wird Maxentius von Bon Conseil ermahnt, sein Vermögen der Bonne Foy zu übergeben, damit sie es unter die Armen verteile, und Bonne Foy weist einen wohlhabenden Mann zurück, der sich mißbräuchlich einen Teil der Beute aneignen möchte. Daneben sind die Teufelsszenen sehr ausgedehnt; die Teufel beraten wiederholt, wie sie dem Heiligen beikommen könnten, der ihnen das Leben so sauer macht. Außerdem wollen sie nach einer Schlacht zwischen Goten und Franken — denn auch hier ist eine Staatsaktion in die Legende verflochten — sich einige Seelen aneignen, die ihnen die Engel streitig machen, und es entsteht ein großer Prozeß vor Gottes Thron. Der Teufel Belial produziert ein Buch, in welchem die Sünden der Verstorbenen niedergeschrieben wurden, aber da zeigt sich, daß die Schrift ausgewischt ist; die Gefallenen haben noch im letzten Augenblick ihre Sünden bereut.

Bei weitem nicht so originell ist dieser spätmittelalterliche Stil gehandhabt in Choquets Mysterium von der Apokalypse, das 1541 als Anhang zu einer Ausgabe des Apostelmysteriums im Druck erschienen ist. Er stellt dar, wie Johannes von Domitian nach Patmos verbannt wird und was er dort für Visionen hat,

1) Mitgeteilt von Ropartz in den Mélanges historiques etc. des bibliophiles Bretons (1878), 1, 51ff.

diese Visionen wurden offenbar in lebenden Bildern vorgeführt, während Johannes sie mit Worten schilderte. Zwischen den Visionen wird ähnlich wie in dem Mysterium von der Rache des Heilands ein Stück römische Kaisergeschichte vorgeführt; monströse Greueltaten Domitians, dessen Ermordung durch Verschworene und die Thronbesteigung des Kaisers Nerva, der den Evangelisten aus seiner Verbannung befreit. Auch die Leute aus dem Volk, die Henker und die Matrosen, die in einer der beliebten Schiffahrtsszenen auftreten, sind nicht sonderlich originell. Dagegen findet sich ein sehr glücklich erfundener Zug in der Charakteristik der drei Senatoren Polipison, Parthemius und Patroklus, die zu Anfang des Stückes den neuen Kaiser Domitian mit schmeichlerischen Worten begrüßen und ihn in seiner Geistesrichtung bestärken, aber nachher beim Regierungsantritt Nervas zum Teil mit Wiederholung derselben Worte dem Kaiser ihre Ergebenheit ausdrücken und sich in den neuen Kurs fügen. Hier muß man anerkennen, daß der Dichter in einem glücklichen Augenblick über sich selbst hinausgewachsen ist, und braucht nicht mit Sainte Beuve[1] anzunehmen, daß der gute Mann sich nichts Böses dabei dachte.

Nicolas Loupvent, Benediktinerprior in Saint-Mihiel in Lothringen, Verfasser einer Reisebeschreibung ins heilige Land, dichtete auch ein Mysterium vom heiligen Papst Stephan, das, wie es scheint, ein Jahr nach Franz' I. Tode (also i. J. 1548) aufgeführt wurde. Nach den gedruckten Proben und Auszügen zu schließen[2], ist es durchaus nach der Schablone der spätmittelalterlichen Spiele verfaßt, mit langgedehnten Marterszenen, rohen Späßen der Henkersknechte (tyrans), Aufnahme der Seele des Märtyrers ins Paradies und Höllenfahrt des grausamen Kaisers Valerian. Doch bot die Legende auch eine Begebenheit von nicht zu verderbender dramatischer Wirkung, wie nämlich der Spion Trognard, unter dem Vorgeben, er wolle den christlichen Glauben annehmen, sich bei den Christen einschleicht und sie dann der Behörde denunziert.

Ebenso dürftig und unselbständig sind, wie es scheint, auch die zwölf Marienmirakel, die von Jean Louvet für eine Pariser Brüderschaft, die Confrérie de Notre Dame de Liesse, gedichtet

1) Tableau de la poésie française au XVIe siècle S. 253 der Auflage von 1838; vgl. Julleville, Mystères 1, 9.

2) Précis des travaux de la société royale etc. de Nancy de 1828—32. Nancy 1835 S. 238ff. Eine Beschreibung der Handschrift bei Picot, Catalogue de la bibliothèque Rothschild II. n° 1077.

und von 1536 — 50 aufgefürt wurden[1]; in einem dreitägigen Mysterium, in welchem ein Dominikaner Claude Doleson c. 1518 die Geschichte des wundertätigen schwarzen Marienbildes von Le Puy darstellte, scheinen die Szenen, in welchen die Bauern der Gegend ihre heimische Mundart reden, interessanter als der in schlechtem Französisch geschriebene ernste Teil.

Wenn also schon auf dem Gebiete des Legendendramas nicht viele neue Denkmäler aus dieser Zeit vorhanden sind, so ist dieses noch weniger im Weihnachts- und Osterzyklus der Fall, wo die vorhandenen Werke aus dem Mittelalter vollkommen ausreichten. Doch hat ein Valet de chambre Königs Franz I., Eloi Du Mont c. 1530 ein neues Auferstehungsmysterium dichten zu sollen geglaubt; er behandelt in 4000 Versen denjenigen Teil des Passionsdramas, der auch meist in den mittelalterlichen Mysterien etwas langweilig und schleppend geraten ist; in der Szene, wo Kaiphas und die Pharisäer das Schweigen der Grabeswächter erkaufen, hat Petit de Julleville eine hübsche Digression über die Allmacht des Geldes mit Recht hervorgehoben. Zum Weihnachtszyklus gehört das handschriftlich erhaltene Dreikönigsspiel eines Pariser Bazochiens, der sich als Dichter mit dem Namen Jean d'Abundance bezeichnete und uns noch öfters begegnen wird[2], ferner ein kleines Hirtenspiel (gedruckt 1539) von dem gelehrten Barthélemy Aneau, der, wie es scheint, hier seinen humanistischen Charakter gänzlich verleugnet. Außerdem gehören hierher noch vier als „Comédies" bezeichnete kleine Dramen der Königin Margareta von Navarra, die zusammen etwa 4500 Verse umfassen und die Geburt, die Anbetung der drei Könige, den bethlehemitischen Kindermord und die heilige Familie in der Wüste vorführen. Wir haben hier wieder ein Beispiel, daß eine geistig hervorragende Persönlichkeit bei Dichtung eines geistlichen Dramas ihren selbständigen Charakter verliert und sich in den ausgetretenen Geleisen bewegt. Die Hirtenszenen haben hier, wie so häufig, etwas Süßliches und Spielendes, die Klagen Rahels und andere lyrische Partien in künstlichen Versmaßen sind übermäßig gedehnt. In manchen Szenen sucht die Dichterin ohne besonderes

1) Vgl. Lohmann, Untersuchungen über Jean Louvets 12 Mysterien. Diss. Greifswald 1900; eines darunter beruht, wie Hibbard in Modern Philology 13, 53ff. (Roman. Sect.) nachweist, auf der in den Gesta Romanorum cap. 172 erzählten Geschichte des Guy von Warwick.

2) Über Jean d'Abundance vgl. Julleville, Mystères 1, 337 und Répertoire S. 95; über Aneau vgl. Haag, La France protestante s. v.

Glück eigene Wege einzuschlagen, vor allem indem sie neue Allegorien einführt, so wird z. B. Maria in der Wüste von Contemplation, Mémoire und Consolation besucht und Intelligence divine steigt hernieder, um die heidnischen Völker zu erleuchten. Bei alledem bricht jedoch der eigentümliche Geist der Dichterin in ein paar schönen Einzelheiten hervor, besonders in einem Gebet Marias, sowie in den Worten, die der König Melchior an die allegorische Gestalt der Tribulation richtet.[1]

Neue große Passionstexte wurden, wie es scheint, nicht mehr gedichtet; man hat sich offenbar mit neuen Redaktionen der alten Texte, vor allem des Grebanschen und des Michelschen begnügt. Solche Redaktoren (facteurs), die die Texte den lokalen Bedürfnissen anpaßten und zugleich auch die Aufführungen leiteten, waren sehr geschätzte Persönlichkeiten, so ließen die von Saumur 1534 einen Facteur von Rouen kommen, auch Jean Bouchet in Poitiers, ein altfränkischer Poet, der sich in seiner Stadt und den umliegenden Provinzen eines großen Rufes erfreute, hat 1535 denen von Issoudun einen revidierten Text, begleitet mit allerlei nützlichen Ratschlägen, übersandt. Der Redaktor des Valencienner Passionstextes von 1547 benutzte in der ausgiebigsten Weise die alten Dichtungen von Greban und Jean Michel, trotzdem galt er bei seinen Mitbürgern als „fabricateur selon le arth de rethorique de la plus grande partye du jeu".

Man sieht aus dem allen, daß das religiöse Drama vorerst vom Geiste der Renaissance unberührt blieb. Spuren dieses Geistes zeigen sich zunächst nur in ein paar Äußerlichkeiten, wie z. B. daß mitunter die Ausdrücke Comédie oder Tragédie als Titelbezeichnung vorkommen. Bei der Inszenierung hat man zwar an dem mittelalterlichen System der loci festgehalten[2], jedoch ließ man vermutlich die künstlerischen Effektmittel der Renaissance nicht unverwertet. Auf der Abbildung der glänzend ausgestatteten Passionsbühne von Valenciennes 1547[3] erkennt man deutlich, wie die einzelnen Standorte mit Kuppeln, Säulenstellungen und Ge-

1) Tes motz sont durs, ta parole est rebelle
l'œil de l'esprit pourtant te treuve belle.

Diese und andere schöne Worte inmitten der „stérile abondance" dieses Weihnachtsspiels hat bereits Sepet S. 364ff. treffend hervorgehoben.

2) Bouchet, Petit, 2, 140, nennt sie „herberges" und empfiehlt, sie „distinctement" und übersichtlich anzuordnen.

3) Eine Nachbildung in Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française 2, 416.

simsen im Renaissancegeschmack verziert sind; die amphitheatralische Form, die man mitunter dem Schauplatz gab (s. o. 1, 168), ist wohl gleichfalls durch die Erinnerung an das klassische Altertum beeinflußt. Auch dürfen wir nicht vergessen, daß die humanistisch Gebildeten den Gegensatz gegen die mittelalterliche Kunstübung zunächst nicht schroff hervorkehrten; so gaben die Mysterienaufführungen in Autun und in Bourges 1536 zu lateinischen Gedichten im neuen Stil Anlaß und die Ausgabe von Chevalets S. Christoph hat ein guter Freund mit einigen freilich recht unbeholfenen lateinischen Versen in humanistischer Manier begleitet.

Vom Einfluß der großen kirchlichen Bewegung hielten sich die Mysterien im wesentlichen frei. Während die Kunstform der Moralität sehr bald von beiden Parteien im Dienst der kirchlichen Polemik verwendet wurde, blieben die großen Dramen aus der heiligen Geschichte, deren Aufführungen den Charakter von öffentlichen Ereignissen unter behördlicher Kontrolle bewahrten, durchaus auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Kirche stehen, mitunter tritt sogar bei den Aufführungen die ausdrückliche Absicht hervor, für den alten Glauben Zeugnis abzulegen. Vielleicht war dies schon 1521 in Limoges der Fall, wo nach den Konsularregistern ein Passionsspiel veranstaltet wurde „pour augmenter la foy catholique". Ebenso wird berichtet, daß man seit 1544 in Béthune eine ganz besondere Sorgfalt auf die Fronleichnamsspiele verwandte, um dadurch den neuen Ketzereien wirksam entgegenzutreten.[1] Eine ähnliche Tendenz verrät Eloi du Mont, wenn er in dem Widmungsgedicht vor seinem Auferstehungsspiel den König Franz zu rücksichtsloser Strenge gegen die bösen Ketzer ermuntert[2], und auch in der gereimten Proklamation, die im Dezember

1) Vgl. A. de la Fons-Mélicocq, Les artistes et les ouvriers du Nord de la France, Béthune 1848, S. 233.

2) Bibl. nat. ms. fr. 2338:

Plusieurs paiz et nations infaictes
sont grandement de menteurs hereticques
de bon vouloir et bon savoir ethicques
et pense bien que la pluspart de france
on voiroit ja en moult grande souffrance
de ces meschans de la foy ennemys
si de par vous remede on ny eust suys
et si nestoit quils craignent plus Françoys
que dieu ne deable ils feroient de l'exces
et monsteroient le mal appertement
que dans leurs cœurs tiennent secrettement.

1540 in Paris der Aufführung des Apostelmysteriums voranging, erhalten die Lutheraner einen kräftigen Seitenhieb. Nur in dem Weihnachtszyklus der Margareta von Navarra sind neben den unzweifelhaften Entlehnungen aus der legendarischen Überlieferung doch auch einzelne Stellen bemerkbar, wo die selbständigen Anschauungen der Verfasserin unwillkürlich sich verraten.[1]

Bei alledem treten aber schon seit den zwanziger Jahren vereinzelte Symptome hervor, die uns zeigen, daß man allmählich begann, die Mysterienaufführungen für etwas nicht ganz Unbedenkliches zu halten. Dies ergibt sich z. B. aus den Zensurmaßregeln der geistlichen Behörden. Zum erstenmal hören wir von solchen in Meaux 1527[2], wo der Bischof Briçonnet verlangte, daß alle Texte geistlicher Spiele ihm oder einem Stellvertreter vor der Aufführung vorgelegt werden müßten; dieselbe Bedingung stellte u. a. das Kapitel in Péronne, als dort 1534 ein Mysterium von der heiligen Barbara unter der Mitwirkung von Priestern aufgeführt werden sollte. Diese Maßregeln entsprangen schwerlich der Furcht, es könnte sich Ketzerisches einschleichen[3], sondern man wollte offenbar den Geschmacklosigkeiten und Obszönitäten vorbeugen, die man im Mittelalter hatte hingehen lassen, die aber in der kritischen Zeit den Spott der Feinde herausfordern konnten.[4] Es paßt sehr gut zu der eigentümlichen Stellung des Bischofs

---

1) Vgl. Sepet a. a. O. und Lefranc in der Revue historique 64, 278 f. Die Judith der Catherine de Parthenay, die während der Belagerung von la Rochelle 1572—73 aufgeführt wurde, wie es scheint, um die belagerten Hugenotten zu standhaftem Ausharren anzufeuern (vgl. Haag, France protestante 1. Aufl. IV, 343 und Picot im Mystère du vieil testament Bd. V), war vermutlich nicht mehr in dem früheren Mysterienstil gehalten.

2) Vgl. Lhuillier in den Mémoires lus à la réunion des sociétés des beaux arts des départements 1897 S. 978 und Julleville, Mystères 1, 384. Bei dem dort erwähnten Fall aus dem Jahre 1462 handelt es sich offenbar um Spielerlaubnis, nicht um Zensur des Textes.

3) Allerdings wurde 1563 in Lille von einigen Bewohnern der Stadt „le jeu du veau d'or" mit darauffolgender Farce ohne vorhergehende Erlaubnis aufgeführt „au grand schandalle, contemptement et mépriseme nt tant des ordonnances que des gens d'église" und die Mitwirkenden wurden zu Gefängnis und Kirchenbuße verurteilt. Danach mögen sie wohl ketzerische Ansichten vorgebracht haben, das „jeu" war jedoch vermutlich eine Moralität und kein Mysterium. Vgl. Julleville, Répertoire S. 395.

4) Bouchet beschreibt sein Verfahren bei Revision eines alten Textes 1535 folgendermaßen: Du moule ay prins ce que j'ay bon trouvé | Et ce qui est par l'église approuvé | Car il y a ou moule aulcuns passages | Qui n'ont passé par l'escolle des sages.

Briçonnet in den kirchlichen Kämpfen der Zeit, daß er in dieser Richtung kräftig eingriff. Und manche überlieferte Geschichtchen scheinen zu beweisen, daß jetzt viel leichter als früher die Andacht der Zuschauer durch Ungeschicklichkeiten der Regie oder der Darsteller abgelenkt wurde oder daß der Gegensatz zwischen den Darstellern und der Würde der dargestellten Personen Anlaß zu Spöttereien darbot. Wir hören jetzt öfter von anstößigen Vorkommnissen bei Mysterienaufführungen, z. B. in Saumur 1534 und in Tirepied 1539; bei dem 28tägigen Passionsspiel in Auxerre 1551 ereignete sich solcher Unfug, daß der Kirchhof, auf dem die Aufführung stattfand, nachher entsühnt werden mußte und der Bischof von Bethlehem die Gelegenheit ergriff, die Passionsgeschichte „in ihrer frommen Wahrheit darzulegen". Auch in diesem Falle handelte es sich wohl nicht um Einschwärzung neuer Lehren, sondern um ungeschickte Bloßstellung der alten Lehre. In manchen Urteilen über die Mysterienaufführungen beginnt auch schon der Abstand zwischen literarisch Gebildeten und Ungebildeten sich bemerklich zu machen, der für die neue Zeit charakteristisch ist. Die Art, wie Bouchet die reine Aussprache der Passionsspieler von Issoudun 1535 rühmt, läßt darauf schließen, daß anderwärts die Gebildeten an dem Dialekt der Darsteller Anstoß nahmen. So ist es nicht zu verwundern, daß um die Mitte des Jahrhunderts die althergebrachte Meinung ins Wanken geriet, als ob die geistlichen Spiele eine Gott wohlgefällige Sache seien. Als 1540 in Limoges nach dem Beginn der Aufführung eines solchen Spiels ein mehrtägiges Unwetter eintrat, wurde das Spiel als die Ursache betrachtet und die Darsteller vom Volke an der Fortsetzung verhindert.[1]

Besonders aber traten die Bedenken gegen das mittelalterlich-religiöse Schauspiel in der Hauptstadt des Landes hervor; dort führten sie zu Polizeimaßregeln, die von entscheidender Bedeutung für die weiteren Schicksale der ganzen Kunstgattung wurden. Das Opfer jener Maßregeln war die alte Confrérie de la Passion,

1) Vgl. Arbellot, Du théatre en Limousin au 16. siècle im Bulletin histor. et philolog. du comité des travaux hist. et scientif. 1893 S. 236ff. — Über die lächerliche Geschichte von einem Barbier, der in einem Mysterium den Kaiser von Indien darstellte s. u.; über anstößige Vorkommnisse bei einer Passionsaufführung in Saumur 1534 vgl. Julleville 2, 126 f.; ebd. S. 136 über zwei Schauspieler, die während einer Vorstellung in Tirepied bei Avranches 1539 als Diebe verhaftet werden sollten. Über Geschichten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von Teufelsdarstellern und anderen Teilnehmern an geistlichen Spielen, die ein schlechtes Ende nahmen, vgl. Lhuillier s. o. S. 501.

von deren dramatischer Wirksamkeit wir jetzt erst, aus Anlaß ihres Zusammenstoßes mit den Behörden nähere Nachricht erhalten. Die Confrérie hatte 1539 den Saal im Dreieinigkeits-Hospital, den bisherigen Schauplatz ihrer Vorstellungen verlassen müssen und war ins Hôtel de Flandres übergesiedelt, wo sie in Gegenwart des Königs Franz eine kleine Episode aus dem Mysterium vom alten Testament, das Opfer Abrahams, aufführte.[1] Wahrscheinlich durch diese königliche Gunst wurden sie ermutigt, den Plan einer Aufführung des Apostelmysteriums zu fassen, dessen 62000 Verse ihnen aber, wie es scheint, noch nicht genug waren; sie fügten Choquets apokalyptisches Mysterium, also weitere 7000 Verse hinzu. Durch einen „Cry", im verzwicktesten Rhetorikerstil abgefaßt[2], wurde im Dezember des Jahres 1540 zur Mitwirkung bei dem Spiele aufgefordert; wer Lust hatte, sollte sich am Stephanstag (26. Dez.) einfinden und seine Stimme und sein Gebärdenspiel prüfen lassen; es wurden also offenbar von der Brüderschaft bezahlte Darsteller angeworben. Die Aufführung selber muß sich durch den größeren Teil des Jahres 1541 hingezogen haben; man spielte an den Feiertagen, und durch den Erfolg ermutigt, plante die Brüderschaft für das nächste Jahr die Aufführung des großen Mysteriums vom alten Testament. Doch nun erhob das Parlament durch den Mund des Procureur général Einspruch; aus seiner Denkschrift erfahren wir auch, wie es bei der Apostelaufführung zugegangen war. Danach waren Unternehmer wie Darsteller unwissende Handwerksleute[3], die — trotz der vorhergegangenen Prüfung — ihre Rollen zum Spott der Zuschauer mit schlechter Aussprache und falscher Betonung und Gestikulation hersagten; durch Hinzufügung apokrypher Geschichten und Einschiebung von Possenspielen zu Anfang oder Schluß der Vorstellungen zogen sich die

1) Dies ergibt sich aus dem Titel des Sacrifice d'Abraham, das damals beim Buchhändler Gilles Paquot erschien. Zur Bibliographie vgl. Julleville 2, 368, 137.

2) Abgedruckt bei Julleville 1, 365 ff.

3) Das einzige Mitglied der Passionsbrüderschaft, das auch literarisch bekannt ist, ist der oben S. 497 erwähnte Jean Louvet (der Identitätsnachweis Lohmanns S. 3 ff. ist vollkommen überzeugend). Wenn einmal Louvets Marienmirakel vollständig oder — was wohl genügen wird — in einer Auswahl im Druck vorliegen, so wird man sie wohl unbedenklich auch für die Charakterisierung des in der Passionsbrüderschaft herrschenden Kunststils verwenden können. Auch die soziale Stellung der Schauspieler war wohl in beiden Fällen die gleiche; die Rolle einer Gräfin in einem der Mirakel wurde von der Bonne eines Mitgliedes der Confrérie de Notre Dame de Liesse gespielt; vgl. Lohmann S. 16.

Aufführungen ungebührlich in die Länge; Volk und Geistlichkeit vernachlässigten den Pfarrgottesdient, um dem Spiel beizuwohnen, und die Darstellung selber gab keinen Anlaß zur Erbauung, sondern nur zu Spöttereien, so z. B. wenn der heilige Geist nicht herabsteigen wollte und dergleichen mehr. Und außerdem — heißt es in der Denkschrift — habe die Aufführung des alten Testaments auch das Bedenkliche, daß das unwissende Volk dadurch leicht zum Judaismus verführt werden könne. Dieser letzte Klagepunkt zeigt uns, wie der Prokurator in seinem Übereifer weit über das Ziel hinausschoß, und so wurde trotz seinem Einspruch die Aufführung bewilligt, doch wurde die Einschiebung von „choses profanes, lascives ou ridicules“ ausdrücklich verboten, ein Beweis, daß die mittelalterliche Unbefangenheit in bezug auf die Einmischung komischer Betandteile nicht mehr in der früheren Art bestand. Außerdem wurden Vorschriften über die Aufführungszeit und über das Eintrittsgeld erlassen (zwei Sous; für eine Loge während der ganzen Dauer der Aufführungen 30 Thaler) und endlich wurde bestimmt, die Unternehmer müßten 1000 Francs für die Armen zahlen, „a cause que le peuple sera distrait du service divin et que cela diminuera les aulmosnes“. Dies ist, wie es scheint, in Frankreich der Anfang des Droit des pauvres, der Besteuerung des Theaters zugunsten der Armen, einer Maßregel, die später noch zu manchen Kontroversen Anlaß gab.

So zog sich die Aufführung des alten Testaments durch den Sommer des Jahres 1542 und der Erfolg zeigte, daß die humanistische Verachtung der ungebildeten Schauspieler, wie sie im Bericht des Prokurators hervortrat, damals noch durchaus nicht allgemein geteilt wurde, selbst von der Hofgesellschaft nicht. Wie drei Jahre vorher die Anwesenheit Franz' I., so ist jetzt die Anwesenheit eines der größten Herren des Reiches, des Herzogs von Vendôme bezeugt. In den folgenden Jahren hören wir nichts von Aufführungen der Brüderschaft; 1543 wurde das Hôtel de Flandres niedergerissen, die Brüderschaft spielte hierauf, wie es scheint, in gemieteten Sälen, bis sie 1548, im Jahre nach dem Tode Franz' I., einen Teil des Hôtel de Bourgogne erwarb und sich dort einen besonderen Theatersaal einrichtete. Doch nun verbot ihr das Parlament die Aufführung des Passionsmysteriums, sowie aller sonstigen „mystères sacrés“ und erlaubte ihr bloß „profane, anständige und zulässige Mysterien, in denen niemand beleidigt werde“. Da durch diesen Parlamentsbeschluß, wie wir noch sehen werden, die Brüderschaft zugleich auch ein Theatermonopol für

Paris erhielt, so war damit in der Hauptstadt den geistlichen Spielen des Mittelalters ein Ende gemacht. In den nächsten Jahren verbreiteten sich die humanistischen Literaturanschauungen immer mehr in den höheren Gesellschaftskreisen; 1549 erschien du Bellays Manifest der neuen Schule, 1552 beehrte der König Heinrich II. den geräuschvoll in Szene gesetzten ersten Versuch der humanistischen Tragödie mit seiner Gegenwart.

Auch in den größeren Provinzstädten stirbt das mittelalterliche Drama langsam ab; nach der glänzenden Passionsaufführung in Valenciennes 1547 kommt es im Zeitalter der Religionskriege nur noch selten vor, daß die Mysterienaufführungen in der alten glänzenden Weise als Angelegenheiten der ganzen Stadt betrieben werden. In Le Mans hat sich die Geistlichkeit noch im Jahre 1556 bei einer mehrtägigen Mysterienaufführung in der alten Art durch Verlegung des Gottesdienstes und Herleihung von Kirchenparamenten entgegenkommend bewiesen, während man anderwärts in dieser Hinsicht immer bedenklicher wurde.[1] In Argentan scheinen sich die Aufführungen der großen zyklischen Mysterien unter der Leitung einer geistlichen Brüderschaft noch bis ans Ende des Jahrhunderts hingezogen zu haben. Am deutlichsten sind die Spuren des Fortlebens der alten Art in dem abgelegenen und politisch getrennten Savoyen, doch wurde auch hier 1567 der Text eines mittelalterlichen Spieles von St. Sebastian einer strengen Zensur unterworfen, zu welchem Zweck sogar die bis dahin improvisierte Rolle des Narren niedergeschrieben werden mußte. 1573 kam dort (in Saint-Jean de Maurienne) noch eine große Passionsaufführung durch einträchtiges Zusammenwirken von Vertretern des Adels, der Geistlichkeit und der Bürgerschaft zustande. In den sonstigen Aufführungsberichten aus diesem Zeitraum handelt es sich meist um Aufführungen kleineren Maßstabes, bei denen die Mitwirkenden vom Magistrat eine Unterstützung erhielten, wie dies in vereinzelten Fällen schon im Mittelalter vorkam; zu wiederholten Malen geschah dies in Draguignan, wo 1551 bei einem

1) Nach Hamon, Jean Bouchet (Paris 1901) S. 111, machte das Kapitel von St. Hilaire in Poitiers 1508 wegen der Verleihung von geistlichen Gewändern keine Schwierigkeit, wohl aber 1534, wenn auch schließlich die Bewilligung erteilt wurde. Ein Konzil in Valence verbot 1565 ausdrücklich die Benutzung von ornements sacrés bei Mysterienaufführungen; die Kirchendiener, die dergleichen herleihen, werden mit Geldstrafen bedroht; vgl. Ortoli, Les conciles et synodes (Paris 1890) S. 96. Über einen Fall der Verweigerung von Kirchengewändern vgl. Rabelais IV, 13. Auch s. o. Bd. I S. 175.

Johannesspiel für die Heiliggeisttaube und die Puppe, an welcher der Henker die Hinrichtung vollzog, eine Unterstützung von zwei Talern Gold gezahlt wurde. Ebenso wurden in Nancy, Amiens und anderen Städten Unterstützungen für kleinere geistliche Spiele, wie z. B. vom Verkauf Josephs und vom Opfer Abrahams, bezahlt; und wir finden derartige Spiele auch öfters im Spielplan der Wandertruppen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die Entwicklung des Dramas von immer größerer Bedeutung wurden.

Wenn man schon auf katholischer Seite gegen Mysterienaufführungen Bedenken äußerte, so war das um so mehr auf reformierter Seite der Fall. Zwar wird noch im Jahre 1536 der Doktor der Theologie Jean Chaponneau als Hauptveranstalter der großen Apostelaufführung in Bourges genannt, obwohl damals schon in seinen Predigten eine Neigung zur Reformation hervortrat und wir ihm zwei Jahre später auf reformiertem Gebiet in Neuchâtel wieder begegnen[1]; auch Aneau, der Verfasser eines Hirtenspiels, stand auf seiten der Reformation. Doch mußte den Genfer Kalvinisten die ganze mittelalterliche Manier des Dramas als ein heidnischer Greuel erscheinen; nur die Moralität, die eine so bequeme Handhabe zur religiösen Polemik darbot, wurde eine Zeitlang begünstigt. Nach der endgültigen Konstituierung des kalvinistischen Staats in Genf 1541 hören wir nur noch einmal von einer großen Mysterienaufführung. 1546 gestattete der Rat einigen Männern und Frauen die Darstellung eines Spiels von den Aposteln, das ein gewisser Monet verfaßt hatte; auf Veranlassung des Magistrats prüften Calvin und Poupin den Text und fanden darin nichts Anstößiges, auch wurde ein Zuschuß zu den Kosten bewilligt; doch eiferte der Prediger Cop gegen die Aufführung und meinte, die Frauen wollten sich bloß im Putz auf dem Schauplatz zeigen, um bei den Zuschauern unreine Begierden zu erwecken. Aber Calvin mißbilligte damals ein solches schroffes Auftreten und so konnte im Juni die zweitägige Aufführung stattfinden.[2] In den folgen-

1) Vgl. Picot, Notice sur J. Chaponneau, Paris 1879.

2) Näheres über die Genfer „Moralité“ aus der Apostelgeschichte in einem Briefe Calvins, Opera 12, 347, ferner bei Holl S. 103ff., wo auch charakteristische Äußerungen der strengen Calvinisten Fabri und Farel mitgeteilt sind, sowie bei Roget, Histoire du peuple de Genève (1873) 2, 235f., wo auch erwähnt wird, daß bei der Aufführung eines andern als „Moralité“ bezeichneten Stückes am 2. Mai desselben Jahres die Geistlichkeit ihre Sanktion erteilt hatte und in Rücksicht auf die Darstellung die Abendpredigt ausfiel; die Kaufleute hatten gegen diese Aufführung Widerspruch erhoben, weil eine Verspottung

den Jahren verfaßten dann noch mehrere kalvinistische Dichter geistliche Dramen in einem strengeren Stil, indessen sahen wir schon, daß etwa seit 1570 in der kalvinistischen Welt die Ansicht zur Herrschaft gelangte, daß die Aufführung von Dramen aus der heiligen Schrift nicht geduldet werden dürfe.

* * *

Auf dem Gebiet der Moralität tritt im Zeitalter Franz' I. die Darstellung der großen Tagesfragen noch weit mehr als früher in den Vordergrund. Die weitläufigen, schwerfällig-abstrakten Allegorien, in denen der Kampf von Fleisch und Geist theoretisch erörtert wurde, verschwinden allmählich vom Schauplatz, nur selten wird noch eines dieser alten Stücke — wie z. B. 1526 in Nancy Mundus, Caro, Daemonia und 1533 in Besançon der monströse Homme pêcheur — zur Aufführung gebracht.[1] Auch wurde nur wenig Neues mehr in diesem Stil gedichtet. Die Moralität „Charité", die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Lyon im Druck erschien, ist jedenfalls noch ganz in dem alten Stil gehalten, sie rührt von einem katholischen Verfasser her, der seinen Glauben als etwas Unbestrittenes und allgemein Anerkanntes voraussetzt; im Vordergrund stehen die Gestalten eines mildtätigen und eines hartherzigen reichen Mannes. Die Szene, wo ein Armer sich beschwert, wie der Reiche ihn schindet, wie er ihm Geld leiht und ihn zur Abzahlung übermäßig schwere Arbeit tun läßt, ist nicht ohne kulturgeschichtliches Interesse.

Ein verspäteter Nachzügler dieser Gattung ist Guillaume des Autels, der in seiner Sammlung „Repos de plus grand travail" (1550)[2] zwei Moralitäten veröffentlichte. Wiewohl er sich der Freundschaft Ronsards rühmt und in der Vorrede sagt, er habe sich die Griechen, Lateiner und Italiener zum Vorbild genommen, erklärt er sich doch mit einem deutlichen Seitenblick auf du Bellays Défense et Illustration gegen diejenigen, die „les bonnes inven-

ihres Standes beabsichtigt sei. Über die lateinische Aufführung eines Joseph 1547 vgl. Roget S. 243; das in Ligneroles 1558 aufgeführte Spiel von der Prophezeihung des Jeremias und der Zerstörung Jerusalems (vgl. Pierrefleur, Mémoires ed. Verdeil, Lausanne 1856, S. 348), worin die Priester und toutes les gens ecclésiastiques verspottet wurden, könnte vielleicht auf dem Drama des Naogeorgus beruhen. Weiteres über das Calvinistische Drama o. S. 426ff., 452.

1) Über letztere Aufführung vgl. Robert S. 69; die Aufführung dauerte drei Tage. Andere dort aufgeführte Moralitäten, z. B. 1535 Langue asserée (?) sind sonst unbekannt.

2) Vgl. Julleville, Répertoire Nr. 39, 65.

tions de nos anciens François" verwerfen.[1] Er steht durchaus auf dem Boden der alten Kirche, aber er läßt die Polemik nicht sehr stark hervortreten. Im ersten seiner „Dialogues moraux" stellt er dar, wie „Ignorance" dem „Temps" das Ansinnen stellt, der Vérité den Kopf abzuschlagen, wie aber Vérité dennoch den Temps für sich zu gewinnen weiß; in dem zweiten, der 1549 von dem Kardinal de Tournon, dem unerbittlichen Feind der Reformation, aufgeführt wurde, handelt es sich um den Kampf zwischen Fleisch und Geist und um die Pflicht des Menschen, das Fleisch zu kreuzigen, ganz in dem alten schwerfällig-pedantischen Stil.[2] François Habert, ein Günstling König Heinrichs II., gleichfalls ein mäßig begabter Poet in der altfränkischen moralisierenden Manier hat in seiner Comédie du Monarque[3] trotz der klassischen Titelbezeichnung im Grunde genommen bloß eine Moralität nach der früheren Art in unbeholfenen achtzeiligen Strophen geliefert. Die Hauptperson ist ein König, der den Verführungen des Bacchus und der „femme impudique" Sappho unterliegt; die „Vérité" sowie der Lehrer „Bon Zèle" suchen diesen Einflüssen entgegen zu wirken, während der Parasit Pasiphile natürlich auf seiten des Bacchus steht. Das Laster ist übrigens hier ebenso unerträglich pedantisch wie die Tugend; Bacchus beweist seine Macht an den historischen Beispielen Loths und Alexanders des Großen und auch Sappho geht bei ihren Überredungskünsten (Au monde est il chose plus delectable Que d'exercer le plaisir de Vénus) sehr systematisch und gründlich zu Werke. Die Bekehrung des Königs wird dadurch herbeigeführt, daß Vérité nach einer durchschwelgten Nacht ihn in einem Spiegel sein Katzenjammergesicht erblicken läßt.

Schließlich sei noch erwähnt, daß auch eine Abart der mittelalterlichen Moralität, der allegorische Prozeß um den Erlösungstod Christi[4], in diesem Zeitraume durch die Passion de Notre Seigneur von Jean d'Abundance vertreten ist, doch hat der fröhliche Verfasser der meisterhaften Farce de la Cornette dafür Sorge getragen, daß das abstruse Gerede von Zeit zu Zeit durch spaßhafte

1) Ceux qui le font me semblent mal illustrer nostre langue.

2) Als Beispiel mögen die ersten Worte des Ciel dienen:

Deuant que Dieu fit la diuision
des elements par sa diuine cure
au monde estait une confusion
dite Chaos sans compas ni mesure.

3) In Haberts „Les divins oracles de Zoroastre" etc. Paris 1558.

4) S. o. 1, 276, 343.

Soloszenen des Narren unterbrochen wird; die Ausführung dieser Szenen bleibt indes der Improvisation überlassen. In ähnlicher Weise — freilich ohne Narrenspäße — hat der als Ostindienfahrer bekannte Jean Parmentier die Himmelfahrt Marias in ein langweiliges Drama aufgelöst.[1]

Aber die Zeit der großen kirchlichen Umwälzung war doch für solche farblose Machwerke nicht angetan. Wer jetzt sittlich-religiöse Belehrung in dramatischer Form darbieten wollte, mußte auch zu den großen Tagesfragen Stellung nehmen.[2] Die Anhänger des Neuen haben geflissentlich die Gelegenheit dazu aufgesucht; sie entfalteten auf diesem Gebiete, wie überall eine weit größere Rührigkeit, Kampfesfreudigkeit und Tatkraft als ihre Gegner. Auch waren schon Traditionen vorhanden. Beim Ausbruch der großen Bewegung waren nur wenige Jahre verflossen, seit unter der Regierung Ludwigs XII. die antipäpstliche Dramatik der Enfants sans souci sich offiziellen Schutzes erfreut hatte; die Universität hatte ihrem Unmut über die päpstlichen Eingriffe in die Rechte der gallikanischen Kirche, besonders auf dem Gebiete der Pfründenverleihung schon wiederholt dramatischen Ausdruck verliehen, und die Verhandlungen über die pragmatische Sanktion in den ersten Regierungsjahren Franz' I. boten hierzu einen erneuten Anlaß. Aber ebensowenig wie an ihren alten Privilegien wollte die Sorbonne an dem mittelalterlichen Betrieb der Wissenschaft rütteln lassen. Es ist bekannt, wie ihr alle die maßvollen Männer als gefährlich erschienen, die nach Art des Erasmus von dem eindringenden Studium des Bibeltextes, von der Beseitigung des Wustes der Glossatoren eine Gesundung der theologischen Wissenschaft erwarteten, und welche grotesken Äußerungen der Haß gegen diese humanistischen Tendenzen bei beschränkten Zeloten wie Natalis Beda und anderen hervorrief. Gegen diese richtete sich nun sehr bald die dramatische Satire. Schon 1521 beschwerte sich Beda, er sei in einer Komödie im Collège du Plessis verhöhnt worden, und ebenso meinte er, es sei auf ihn gemünzt, als in einem andern Stück ein Monstrum als die Hauptstütze der

1) Vgl. Julleville, Répertoire Nr. 10 und Nr. 55.

2) Einen räsonnierenden Katalog der auf die Reformation bezüglichen französischen Moralitäten mit reichhaltigen bibliographischen Nachweisen gab Picot im Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français 36, 232ff., 41, 561ff.; ferner vgl. Holl S. 115ff., einiges hierher Gehörige auch bei Rossel 1, 332ff.

3) S. o. 2, 66f.

Pariser Akademie vorgeführt wurde. Beide Stücke, die möglicherweise lateinisch abgefaßt waren, sind nicht erhalten, doch besitzen wir noch eine französische Satire dieser Art, die Farce des Théologastres.[1] Sie muß erschienen sein, nachdem der Streit der Sorbonne mit dem Erasmianer Berquin ausgebrochen war, also frühestens 1523, aber andererseits kann sie nicht viel später sein; denn der Verfasser betrachtet Luther noch als einen Gesinnungsgenossen des Erasmus und Fortsetzer von dessen Bestrebungen, was 1526 nicht mehr möglich gewesen wäre. Er gehört offenbar zu jenen gemäßigten Reformatoren in der Art Lefèvres, deren Stimme später im wütenden Kampf der Parteien übertönt wurde; am Schluß seines vernichtenden Angriffs stehen die beschwichtigenden Worte: Messeigneurs nous n'entendons pas Toucher l'estat theologique, Mais bien le theologastrique Seulement. Nous cognoissons bien Qu'il y a plusieurs gens de bien Theologiens et bien famés etc. Der Verfasser stand offenbar auf der Höhe der humanistischen Bildung, aber ähnlich wie Rabelais wußte er zugleich auch die Kunstmittel des grotesken mittelalterlichen Stils zu handhaben. Er führt uns als Hauptperson die Gestalt des Glaubens (Foy) vor, die sich über eine schwere Krankheit beklagt, ihr Leiden ist die „passion sophistique" oder „mal sorbonique". Theologastres und Fratres, die ihr zur Seite stehen, können ihr natürlich nicht helfen und wundern sich, als Foy erklärt, ihre Medizin müsse man aus Deutschland holen — aus dem Lande des Lumps Luther, wie Fratres meint — und sie könne nur durch „Texte de saincte scripture" geheilt werden, den die beiden nicht kennen; Sermones Discipuli, Nider, Dormi secure, jene bekannte Eselsbrücke für Prediger und andere schöne Bücher dieser Art sind ihre Autoritäten. „Jetzt wird die Bibel übersetzt", so klagen sie, „wenn wir nicht die Glosse erfunden hätten, wäre jeder so gelehrt wie wir." Nach einiger Zeit kommt Texte in eigener Person, von der „Raison" begleitet, er erscheint mit zerkratztem Gesicht, bewegt sich mühsam an einem Stock und klagt mit heiserer, kaum verständlicher Stimme über die scholastischen Entstellungen der „Theolonginqui", die „alles, was sie nicht verstehn, für ketzerisch halten". Weiterhin erscheint Berquin unter dem Namen Mercure d'Allemagne, kein Lutheraner, „ein Christ, aber kein Sorbon-

1) Über das erste vgl. Bulaeus 6, 132; über das zweite finden sich Andeutungen in einem Brief, in welchem S. Morrhius dem Erasmus über die Angriffe der Sorbonnisten gegen seine Colloquia berichtet (Erasmi Opera 3, 1752); zur Bibliographie der Théologastres vgl. Julleville, Répertoire Nr. 201.

nist", der seinen Standpunkt den argwöhnischen Pfaffen gegenüber vertritt. Das Ganze findet seine Lösung dadurch, daß auf der Bühne der schmählich entstellte Texte von Raison gewaschen wird, worauf Foy auf Mercurs Geheiß den Texte küßt und plötzlich geheilt dasteht.[1]

So hat der Verfasser seinen Gedankenkreis durch eine Reihe von glücklichen Einfällen veranschaulicht, die zu dem überlieferten Moralitätenstil vortrefflich passen; das Gleichnis von der kranken Christenheit, die lange Zeit von Pfuschern übel beraten war, bis endlich das richtige Heilmittel gefunden ist, erschien auch späteren, entschiedeneren und rücksichtsloseren Vorkämpfern der Reformation als eine überaus wirksame Einkleidung ihrer Tendenzen und wurde von ihnen in den mannigfachsten Variationen mit noch stärker aufgetragenen Farben wiederholt. So von Matthieu Malingre, Dominikaner in Blois, der sich der Sache der Reformation anschloß und nach Neuchâtel auswanderte, wo 1533 seine Moralité de la maladie de Chrestienté erschien; daß sie von vornherein für die Aufführung bestimmt war, beweisen die detaillierten Vorschriften über die Kleidung der allegorischen Personen.[2] Die Sünde,

1) Hier sei kurz auf die vielbesprochene Aufführung eines Reformationsdramas in Paris 1524 hingewiesen, über die es einen lateinischen und zwei deutsche Berichte gibt. Vgl. Hutten ed. Böcking 2, 386ff., Geiger im Archiv f. Lit.-Gesch. 5, 543ff., Voretzsch, Das Pariser Reformationsspiel, Halle a. S. 1913. Dies Spiel soll angeblich „im königlichen Saal zu Paris", nach einer Version von Studenten, aufgeführt worden sein; die Handlung dreht sich darum, daß Reuchlin, Luther u. a. ein Feuer anfachen, das die Papisten vergeblich zu löschen suchen. Ich kann jedoch die Ansicht derjenigen nicht teilen, die da meinen, es liege hier ein Bericht über eine wirklich stattgehabte Aufführung vor; wenn auch manche Züge in dem Bericht durchaus dem Geiste des französischen polemisch-allegorischen Dramas jener Zeit entsprechen, so trägt doch das Ganze deutlich den Charakter einer Erfindung; es ist kaum anzunehmen, daß in einem Saal auf einer Bühne ein großes Feuer angezündet wurde, in welches der Papst aus Versehen auch noch Spiritus anstatt Wasser hineingoß. Noch deutlicher tritt der Charakter einer Erfindung in dem Bericht über die Aufführung eines Dramas ähnlicher Tendenz in Paris 1540 hervor (mitgeteilt u. a. im Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen 72, 299ff.), auch hier ist ein gangbares Motiv verwertet: die bedrängte Kirche spricht bei allen Fürsten vor und fleht vergeblich um Schutz, also dasselbe Motiv, das später Antonius Schorus (s. o. S. 149ff.) dramatisch verwertete. Der Bericht über eine Aufführung vor Karl V. 1530 (vgl. Böcking S. 387 Anm.) ist offenbar demjenigen von 1524 nachgebildet.

2) Expl. in Zürich. Eine Moralité à 13 personnages: Chrestienté qui était malade, die 1549 zu Beaulmes „à la faveur des Luthériens" aufgeführt wurde (vgl. Pierrefleur S. 246) ist, wie schon die übereinstimmende Personenzahl zeigt, mit Malingres Drama identisch.

„vorn elegant gekleidet, hinten wie ein Teufel", reicht der kranken Christenheit Gift als Arznei, und als diese darauf noch kränker wird, rühmt sie ihr die Heilkraft verschiedener Wallfahrtsorte; Hypocrisie, als Nonne gekleidet, unterstützt die Sünde in ihren Bemühungen. Durch diese Einflüsterungen wird die Christenheit so verstockt, daß sie kein Almosen geben will, als die traditionellen Figuren des Blinden und seines Dieners sich nahen; sie will ihr Geld für eine Wallfahrt sparen. Der Blinde äußert sich hierauf über das Wallfahrtswesen mit großer Offenheit, so daß der Bursche ihn auffordert, sich in acht zu nehmen, „sonst gibt es keine Gans, die so schön gebraten wird wie Ihr." Aber inzwischen nähert sich Inspiration dem Krankenlager und bringt alsdann dem Arzt [Christus] in einem Uringlas den Harn der Christenheit. Es folgt eine lange allegorische Harnanalyse; als Heilmittel verschreibt der Arzt das Evangelium oder, wie der Dichter es ausdrückt, die Zunge eines Menschen, eines Löwen, eines Ochsen und eines Adlers.

Dieses Krankheitsmotiv mit seiner grotesken Anschaulichkeit wurde von den Kalvinisten auch nach ihrer endgültigen Konstituierung nicht verschmäht, trotzdem daß ihr strenges Oberhaupt den derben Spaß selbst als Waffe zur Bekämpfung des Gegners nicht gern leiden mochte.[1] So wurde 1558 in La Rochelle ein jetzt verloren gegangenes Stück aufgeführt, wo ähnlich wie in der Maladie de Chrestienté eine schwer kranke Frau die Hauptperson ist. Umsonst versuchen an ihr die Vertreter der verschiedenen Stufen der römischen Hierarchie der Reihe nach ihre Heilkünste; Reliquien und Indulgenzen helfen nichts, bis endlich ein Fremder erscheint, der der Kranken durch ein wunderbares Buch Heilung bringt; allerdings riecht dies Buch nach dem Scheiterhaufen und der Name des Fremden wie des Buches muß von den Zuschauern erraten werden. Hier wurde also die Moral nicht mit der massiven Deutlichkeit wie gewöhnlich ausgesprochen; es muß wohl auch ein erlesenerer Kreis von Hörern gewesen sein, in welchem sich unter anderen Jeanne d'Albret, die reformationsfreundliche Königin von Navarra befand.[2] Philippe Vincent, ein reformierter

1) Die Aufführung solcher Stücke pflegten die Behörden zu Genf zu gestatten „sous la réserve que M. Calvin n'y trouvera à dire"; vgl. Gaullieur in der Revue suisse 11, 212. Zu dem Krankheitsmotiv vgl. auch noch Buch IX und oben S. 142f.

2) Mitteilungen über dieses Stück nach dem Bericht Richemonds bei Julleville, Répertoire S. 392f. Das Stück kann indes nicht als eine neue Redaktion der Moralität Malingres bezeichnet werden; es ist offenbar eine selb-

Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, der durchaus den späteren kalvinistischen Standpunkt vertritt, wonach religiöse Dinge nicht auf die Bühne gehören, ist doch in diesem Fall zu einem milderen Urteil geneigt; er meint, daß Gott, der durch den Mund einer Eselin die Wahrheit verkündigte, als der Prophet seine Pflicht versäumte, auch einmal das Theater habe sprechen lassen, da man die göttliche Wahrheit damals von den Priestern nicht habe erfahren können.

Der gelehrte Genfer Buchdrucker Jean Crespin hat ein lateinisches Humanistendrama, das auf diesem Motiv beruht, den Mercator des Naogeorgus übersetzt — größtenteils in den volkstümlichen achtsilbigen Reimen — und mit einer Widmung an die Wallonen versehen, die vor der Glaubensverfolgung nach Frankfurt geflohen waren. Dort hatte sich auch Crespin in jener denkwürdigen Zeit aufgehalten, als die Frankfurter Flüchtlingsgemeinden im Mittelpunkt des Interesses der ganzen evangelischen Welt standen. Der polnische Reformator Johannes a Lasco hatte ihm damals[1] ein Exemplar des lateinischen Originals überreicht und ihn im Namen der Wallonen um eine Übersetzung ins Französische gebeten. Die Absichten des Übersetzers ergeben sich auch daraus, daß in der Widmung die Übereinstimmung des Stücks mit der Grundlehre des Kalvinismus hervorgehoben ist[2], während die Vorrede sich ausdrücklich gegen Schauspiele erklärt, die mehr zum Vergnügen und zur eiteln Ergötzung des Fleisches als zur Erbauung bestimmt sind.

Und noch 1568 zur Feier der Erneuerung des Bündnisses zwischen Genf und Bern hat Jacques Bienvenu ein Stück „Le Monde malade et mal pansé“ aufführen lassen, wo die kranke Welt Heilung suchend erscheint, von dem geschäftigen Tölpel

---

ständige Dramatisierung des gangbaren Krankheitsmotivs. Den Ausspruch Vincents zitiere ich nach Arcère, Histoire de la ville de La Rochelle (1756) 1, 334. Über die Aufführung eines ähnlichen Dramas, die angeblich 1562 stattgefunden und die Bekehrung Calignons herbeigeführt haben soll, vgl. Haag s. v. Calignon.

1) Also 1555 oder 1556; vgl. Dalton, Johannes a Lasco, Gotha 1881, S. 458ff.; über die zahlreichen Ausgaben von Crespins Übersetzung (zuerst 1558) vgl. Brunet und Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte 2, 288f. Die obigen Mitteilungen nach der Ausgabe von 1591.

2) . . . . Pour ma part je m'efforce
à ruiner et abattre la force
de l'Antechrist et tous ces vicieux
qui par leurs faits pensent voler aux cieux.

Maître Aliborum auf einem Schubkarren herumgefahren, während eine andere herkömmliche Gestalt von halb komischem Charakter, „Le Temps qui court“ in einem Epilog in Alexandrinern die edeln Herren von Bern und Genf anredet (vgl. Picot im Bulletin 35, 214ff.).

Eine Variation des Krankheitsmotivs liegt vor, wenn den Zuschauern nicht eine freundliche, sondern eine feindselige Gestalt als krank vorgeführt wird und sie sich schadenfroh an ihren Zuckungen weiden, wie dies zuerst in Manuels weitverbreitetem Dialog von der Krankheit der Messe geschah. So hat der kalvinistische Buchdrucker Badius 1561 mit Bewilligung des Rats von Genf in einem Saal der Universität sein Spiel vom kranken Papst aufführen lassen.[1] Nach seinen eigenen Worten in der Vorrede hat er das Stück, das nicht in Akte und Szenen eingeteilt ist, als Komödie bezeichnet, weil das Ende des Papsttums ein erfreulicher Abschluß sei; im Prolog heißt er alle willkommen, die keine Papisten sind und fordert sie auf, über das Unglück des Papstes zu lachen. Das Stück selbst erinnert an die Art des Naogeorgus, von dem Badius freilich mehr den grimmigen Haß als die Gestaltungskraft besitzt. Die Krankheit des Papstes wird mit den ekelhaftesten Details ausgemalt, neben Prestrise und Moinerie steht auch Satan an seinem Lager, der hier wie in den Mysterien die Geschäfte Luzifers auf der Oberwelt besorgt. Der ganze zweite Teil des Stücks ist damit ausgefüllt, daß Satan Leute sucht, die bereit wären, dem Papst aufzuhelfen; unter diesen Helfern, die unter allegorischen Namen auftreten, befinden sich neben Katholiken auch unbotmäßige Protestanten; unter anderen wird der edle Castellion, der gegen die Verbrennung Servets protestiert hatte, mit Schmutz beworfen.[2] Auch Jacques Bienvenu hat die Verlegenheiten des Papstes in einer Farce behandelt, die an den Moralitätenstil erinnert und den mangelnden Witz durch Gehässigkeit zu ersetzen sucht. Der Papst hat durch die Schuld der bösen Hugenotten den Schlüssel verloren, mit dem er Himmel und Hölle aufschließen konnte. Er will ihn durch die Hilfe des Magiers Nostradamus wiedererlangen. Sein Bote ist der Franziskaner Frère Fecisti, der sich von Brusquet, dem Vertreter des reformierten

1) Comédie du Pape malade... par Thrasiboule Phénice. Der wirkliche Name des Verfassers und die näheren Umstände der Aufführung nach Haag 1², 686. Vgl. auch Julleville, Comédie S. 202ff.

2) Daß Castellion mit dem Ambitieux gemeint ist, unterliegt wohl keinem Zweifel; vgl. Buisson, Sébastien Castellion (Paris 1892) 2, 253f.

Standpunktes, allerlei derbe Grobheiten sagen lassen muß. Brusqet vergleicht den Mönch mit einem Narren wegen der Kappe, mit einem Räuber wegen des Stricks und mit einem Esel wegen der Farbe der Kutte.[1]

Neben dem Krankheitsmotiv sehen wir auch das Motiv von der verfolgten und mißhandelten Wahrheit im Sinne der Reformationspropaganda verwertet, doch wird natürlich hier auch die Befreiung der bisher verkannten Wahrheit vorgeführt. Dies geschieht im „Dialogue: La vérité cachée devant cent ans" von einem unbekannten Verfasser[2] (gedr. 1544), der trotz der Titelbezeichnung doch ohne Zweifel sein Stück für die Aufführung schrieb; im Anfang weist ein Herold die Zuschauer ausdrücklich darauf hin, daß es sich hier nicht um eine gewöhnliche Marktschreierproduktion, sondern um etwas Höheres handle. Sodann läßt die Wahrheit durch den Priester die Gemeinde in die Kirche rufen und hält eine lange kalvinistische Kampfrede gegen die alte Kirche, etwa 350 Zeilen, mit Bibelzitaten reichlich gespickt. Dem Priester scheint zwar die Aufhebung der Fasten und Abstinenzen einzuleuchten, im übrigen will er von der neuen Lehre nichts wissen und wird von den Gestalten der Avarice und Simonie in seinem Widerstand bestärkt. Auch der denkfaule „Peuple" fühlt durchaus kein Bedürfnis nach Reformation; er ist ganz zufrieden, daß es Leute gibt, die den Verkehr mit dem Jenseits für ihn besorgen; hier scheinen die Klagen der französischen Reformatoren über die Indolenz der breiten Volksmassen, vor allem des Bauernstandes zum Durchbruch zu kommen. Nur Aucun ist von der Macht der ungewohnten Wahrheit ergriffen und äußert seine Eindrücke im Gespräch mit dem Pfarrer — eine jener zahlreichen Szenen der Reformationsliteratur, wo ein Priester der alten Kirche von einem selbständig denkenden und bibelkundigen Laien in die Enge getrieben wird. Schon daß der Laie ihn als Bruder anredet, will dem hochmütigen Pfaffen nicht gefallen; in die höchste Wut gerät er aber, als Aucun ihn immer wieder mit den üblichen reforma-

1) Zur Bibliographie vgl. Julleville, Rép. Nr. 213. Bienvenus Autorschaft nach Rossel S. 347. Den Namen Frère Fecisti führt der Mönch, weil er einmal wegen eines galanten Abenteuers gegeißelt wurde, wobei die übrigen Brüder ihm zuriefen: Hei mi frater, quid fecisti? Weiteres über Bienvenu, der auch das lateinische Kampfdrama des Engländers Foxe (s. o. S. 81) i. J. 1558 übersetzte, in der Revue suisse 11, 211.

2) Die folgenden Mitteilungen nach dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek. Über das Motiv von der verfolgten Wahrheit s. o. S. 149. Über eine englische Bearbeitung s. u. Buch X.

torischen Zitaten aus den Episteln des Paulus zusetzt, er ruft: „Hätte sich doch Paulus nur den Hals gebrochen, als er vom Pferd fiel, er richtet uns mehr Schaden an als der Türke", worauf der unerbittliche Aucun ihm auseinandersetzt, in der Schrift stehe nichts davon, daß Paulus die Reise nach Damaskus zu Pferd zurückgelegt habe. Da entschließt sich der Priester im Verein mit Avarice und Simonie zu einem Gewaltstreich gegen die Wahrheit. Sie überfallen sie in der Kirche, reißen ihr das Gewand vom Leibe, schleppen sie an einen versteckten Platz, den sie mit Stroh bedecken, worauf Simonie sich in das Gewand der Wahrheit hüllt und an deren Stelle eine Predigt im Stil der obscurorum virorum hält, um dem Eindruck der Rede der echten Wahrheit entgegenzuwirken. Doch Aucun durchschaut den Betrug, auch bemerkt er die Wahrheit in ihrem Versteck und obgleich Avarice sagt: „Wer die Wahrheit aus der Verborgenheit hervorzieht, ist ein Ketzer", führt er doch die Wahrheit mit sich fort; in der Kirche ist sie unterdrückt, sie will ihm in seinem Hause Trost gewähren. Wir können uns wohl noch vergegenwärtigen, welch tiefen Eindruck eine solche Dichtung in der Zeit der religiösen Verfolgungen hervorrufen mußte. In ähnlichem volkstümlichen Stil waren wohl auch die Moralitäten der Brüder Guyet „Le monde renversé" und „Dialogue des Moines" gehalten, die 1550 in Angers aufgeführt wurden.[1]

Im Gegensatz zu diesen Dramen hat Henri de Barran, der am protestantischen Hofe der Königin Jeanne d'Albret von Navarra lebte, in seiner Moralität: „L'homme justifié par la foi" (verf. 1550, gedruckt 1552) einen strengeren, abstrakteren und farbloseren Ton angeschlagen, der dem Geist des Kalvinismus, offenbar auch der Eigenart des Verfassers mehr entsprach. Er sagt selbst, er sei kein Dichter und habe weniger auf schöne Verse als auf den frommen Inhalt sein Augenmerk gerichtet. Es handelt sich um das Zentraldogma des Protestantismus, doch gesteht der Verfasser selber, er habe in seinem Werke nicht alle Einwände gegen die Lehre berücksichtigt und wolle daher zur Ergänzung ein Buch in Prosa schreiben. Er eifert gegen diejenigen, die in solchen Stücken zügellose Reden mit dem Heiligen vermischen oder gar am Schluß eine Farce anhängen, und das habe auch viele „bons esprits" von der Abfassung solcher Stücke abgeschreckt, wiewohl sie neben der

1) Über diese verloren gegangenen Stücke und ihre Verfasser, die sechs Jahre später als Ketzer verurteilt wurden, vgl. Bulletin 41, 625.

Predigt von Nutzen sein könnten. Und wie ein Anhang zur Predigt nimmt sich auch wirklich seine „tragique comédie“ aus; von der Verheißung des gereimten Prologs:

Profit bien grand et matière plaisante
à vos esprits maintenant se présente

ist höchstens der erste Teil zutreffend. Barran will darstellen, wie der Mensch, nachdem Satan ihn durch Concupiscence hat verführen lassen[1], doch wieder auf den Weg des Heils gelangt, und zwar nähern sich ihm zwei Gestalten: Paulus, der ihm die Trostmittel des Protestantismus spenden will, und „Rabby“, der ihn auf die guten Werke verweist und ihn dadurch zu einem werkheiligen Pharisäer macht, bis endlich Paulus doch die Oberhand gewinnt; Concupiscence bleibt zwar bei dem Menschen, wird aber von ihm im Zaum gehalten. Man erkennt leicht die Verwandtschaft dieses Dramas mit den Moralitäten, in denen die deutschen Protestanten, sei es auf lateinisch, sei es in ihrer Muttersprache die lutherische Rechtfertigungslehre vorführten, doch hat Barran bei der Charakterisierung des römischen Standpunkts die grellen Farben andrer dramatischer Polemiker vornehm verschmäht.

Die Tragédie de Timothée Chrétien (Lyon 1563), in fünf Akte eingeteilt, leitet uns schon von dem mittelalterlichen zu dem neuen klassischen Stil hinüber; sie wird auf dem Titel als „traduite nouvellement du latin“ bezeichnet, doch ist ein lateinisches Original bis jetzt nicht nachgewiesen. Der Dichter will die Schicksale der protestantischen Märtyrer vorführen, aber nicht durch Auswählung eines bestimmten Falles, vielmehr soll die allegorische Form dazu dienen, das Gemeinsame in den Einzelfällen anschaulich zu zeigen. Timothée ist der Sohn der Église, die von dem Inquisiteur de la foi vor der neuen Ketzerei gewarnt wird; wenn sie vernünftig sei, werde sie die Ihrigen veranlassen, stille zu schweigen. Doch Timothée läßt sich dadurch nicht abhalten, die Wahrheit dem Peuple zu verkündigen, der zunächst freilich meint, er brauche sich das Leben nicht schwerer zu machen als die

1) Charakteristisch für den Standpunkt des Verfassers ist es, wie Concupiscence in dem Menschen ein sündhaftes Vertrauen auf seine Vernunft erwecken will:

L'entendement clair et ingénieux
très suffisant à pénétrer les cieux.
Ta raison est tant juste et équitable
qu'elle est en soy suffisante et capable
de discerner entre tout mal et bien.

großen Kirchenfürsten, dann aber doch sich von den eindringlichen Mahnungen ergriffen fühlt. Als aber Timothée sich auch mit dem Inquisitor in einen Disput einläßt und von diesem in Ermangelung besserer Gründe verhaftet wird, ist es zwar dem Peuple leid, doch hält er es für das beste, zu schweigen und die Gelehrten den Streit unter sich ausmachen zu lassen — wieder eine bezeichnende kalvinistische Äußerung über die Aufnahme der neuen Lehre in den breiten Volksmassen. Im fünften Akte tritt der literarische Doppelcharakter des Stücks besonders deutlich hervor; zuerst ein Bote, der ganz nach dem klassischen Muster — Weheruf, dann kurze Andeutung des Ereignisses, dann lange Erzählung — den Feuertod des Timotheus meldet; hierauf Justice und Église, die trotz dem Widerspruch des Inquisitors sich den Eintritt zum Papst erzwingen und heftige Verwünschungen ausstoßen, über denen jedoch der Papst einschläft. Das Stück ist in Alexandrinern gedichtet, noch ohne regelmäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime, doch sind die Verse gut und fließend, mitunter steigert sich der Ausdruck zu dem hohen Ernst und der mannhaften Kühnheit der großen kalvinistischen Dichter.[1]

Aber auch abgesehen von diesen schroffen Parteidramen hat das Volk noch längere Zeit in der hergebrachten mittelalterlichen Weise die Mißbräuche der kirchlichen Gewalt satirisch betrachtet, ohne an deren Grundlagen zu rütteln. Die 'Lavallièresche Handschrift beweist, daß manche derartige Stücke, die zwar sehr wohl aus früherer Zeit stammen könnten, doch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein auf dankbare Zuhörer rechnen durften. Eines dieser Stücke (Julleville, Répertoire Nr. 24), wo der Adel, die Geistlichkeit und das arme Volk zusammen eine große Wäsche halten und der härteste Teil der Arbeit dem Volk aufgebürdet wird, ein Stück, das zu den allerpackendsten und anschaulichsten in dem herkömmlichen Stil gehört, ist noch 1540 in Rouen von der Narrengesellschaft der Connards pantomimisch dargestellt worden. Noch derber und drastischer ist ein anderes (Rép. Nr. 48), wo Adel, Geistlichkeit, Volk und Arbeit den Copifol spielen. Bei diesem

1) So sagt Timothée zum Inquisitor:

Ce corps qui est mortel, pourras réduire en cendre,
mais sur l'esprit le feu ne peut rien entreprendre,
car il est immortel et n'est point corruptible,
il n'est point aussi fait de matière visible;
au surplus, s'il te plaist, ce corps tormente et tue,
car la puissance t'est jusque là estendue.

Spiel handelt es sich darum, daß einer der Mitspielenden von den anderen, die er nicht sehen kann, Schläge auf den Hinterteil aushalten muß, bis er erraten hat, wer der Schlagende ist, worauf dieser dann an seine Stelle tritt. Natürlich wissen Adel und Geistlichkeit es durch Betrügerei beim Spiel so einzurichten, daß sie niemals der leidende Teil sind.[1]

Doch haben auch solche, die in den Kämpfen der Zeit ihre eigenen Wege gingen, in der Moralitätenform ihre Gedanken niedergelegt. So z. B. Pierre Du Val, der in den vierziger Jahren in Rouen dem Kreise der Libertins angehörte und dessen eigentümlichen religiösen Entwicklungsgang wir noch in seinen lyrischen Dichtungen und Moralitäten verfolgen können; er begann mit Marienliedern, dann tritt seine Neigung zur Reformation immer deutlicher hervor, er mußte das Vaterland verlassen und starb 1558 als Prediger der französischen Gemeinde in Emden. Seine Moralitäten sind im Grunde genommen bloße Dialoge ohne alle dramatische Bewegung, deren nähere Betrachtung sich in unserm Zusammenhang nicht verlohnen würde.[2]

Von weit höherem Interesse ist es natürlich, zu verfolgen, wie der Geist der Königin Margareta von Navarra in ihren Moralitäten sich äußert. Sie hatte zwar eine entschiedene Neigung für die dramatische Kunst und liebte es, an ihrem Hof das gesellige Beisammensein durch theatralische Aufführungen zu verschönern, und in ihrem Drange alles dichterisch auszudrücken, was ihr reiches Gemüt bewegte, hat sie unter anderm auch zur dramatischen Form gegriffen. Aber wie überhaupt in ihren Dichtungen der eigentliche Kunstwert hinter dem zurücktritt, was sie uns als Spiegelungen ihres Geistes bedeuten, so gilt das um so mehr für ihre Dramen. Die energische Einwirkung auf breite Zuhörermassen war nicht ihre Sache, sie hat auch zu Lebzeiten ihre dramatischen Dichtungen unveröffentlicht gelassen. Doch sind gerade ihre Moralitäten besonders geeignet, uns in den eigentlichen Mittelpunkt ihrer Gedankenwelt einzuführen.

In einem dieser Spiele benutzt sie das hergebrachte Krankheitsmotiv: ein Mann liegt schwer erkrankt darnieder; alle Mittel, die ihm der Arzt verschreibt, helfen zu nichts, da fordert ihn sein Stubenmädchen auf, an Gott zu denken, und dadurch wird er auf

1) Eine Aufführung in Lille, an der die Geistlichkeit Anstoß nahm, s. o. S. 501 Anm.

2) Vgl. Picot, Théâtre mystique de Pierre Du Val et des libertins spirituels de Rouen au XVIe siècle, Paris 1882; Julleville, Répertoire Nr. 20.

einmal wunderbar geheilt. An wen man bei dem Arzt mit seinen Heilmittelchen, seiner Geldgier, seiner ungeschickten Art, mit dem Kranken umzugehen, denken soll, ist klar, doch war die Dichterin zu diskret oder nicht energisch genug, um ihren Gedanken zu wirksamem Ausdruck zu bringen; er ist in der Tat ungeschickt durchgeführt. Auch die achtzeiligen Strophen, in denen die Dichtung abgefaßt ist, wirken undramatisch, doch fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten, namentlich im Gespräch des Arztes mit der Frau des Patienten, die es mit allerlei volkstümlichen Heilmitteln versuchen will.

Das Spiel vom Inquisitor beruht auf einem andern weitverbreiteten Motiv der volkstümlichen Streitliteratur des Protestantismus, daß nämlich ein auf Wissen und Bildung stolzer Vertreter des Alten von Ungebildeten oder Unmündigen beschämt und widerlegt wird. Hier kommt die Dichterin viel entschiedener mit der Sprache heraus und zwar schon gleich zu Anfang, wo der Inquisitor mit der unbeholfenen Deutlichkeit des altfränkischen Stils in einem Monolog seine eigene Schlechtigkeit bekennt. Er jammert über die verwünschten Gelehrten; sie setzen ihm zu mit Stellen aus der heiligen Schrift, die er niemals ordentlich studiert hat, er deutet an, daß er manchmal für ein gutes Trinkgeld einen Schuldigen durchwischen läßt, wenn er nur reinen Mund hält, und andrerseits schade es nichts, auch einmal einen Unschuldigen zu verbrennen, wenn nur der Irrtum unterdrückt werde: „Ich spreche zwar viel von den guten Werken, aber es ist mir lästig, sie auszuüben." Wie er nun auf die Suche nach neuen Opfern ausgeht (Je voys veoir s'il y a des vers En quelque nez pour les tirer), sieht er Kinder, die ein Haus von Schnee bauen. Er fragt sie, wer ihr Vater sei; sie antworten: „Wir haben denselben Vater wie du", er versteht sie nicht, ärgert sich über die vorlauten Kinder und geht. Doch als er später zurückkehrt und das Gespräch fortsetzt, rühren ihn die kleineren unter den Kindern durch ihre naiv unschuldigen Antworten, während der Größte ihm etwas vorlaut auseinandersetzt, der Mensch müsse vor allen Dingen einsehen, daß es ihm unmöglich sei, gut zu handeln. So wird durch die Kinder das harte Herz des Inquisitors erweicht — Je veulx estre enfant, non plus saige, Il est heureux qui tel devient — zum Schluß faßt er sich mit den Kindern bei der Hand und sie singen alle ein Lob- und Danklied.[1] In diesen Dramen tritt deut-

1) Das Datum dieses Stückes wäre gegeben, falls die Dichterin, wie dies sehr wahrscheinlich ist, bei der Hauptperson an Louis de Rochète gedacht hat,

lich hervor, was die Königin mit den Reformatoren gemeinsam hat: die humanistische Tendenz des Zurückgehens auf die heilige Schrift als den ursprünglichen und reinen Quell des Glaubens, die tiefe Überzeugung von der Gleichgültigkeit des äußerlichen Formelwerks, die sie aus ihrer mystischen Geistesrichtung schöpfte; daneben tritt aber auch eine Seite ihres mystischen Gefühlslebens zutage, durch die sie sich über den schroffen Gegensatz der Religionsparteien emporgehoben fühlte: die Verachtung des „Cuyder", des stolzen Vertrauens des Menschen in seine eigenen Geisteskräfte und das Durchdrungensein von der weltumfassenden Macht der Liebe. Das alles kommt in der Szene des Inquisitors mit den Kindern zum Vorschein, freilich nicht ganz ohne jenen tändelnden und spielenden Ton, in den die Mystiker so leicht verfallen, dagegen finden wir auch manches geistreich und schalkhaft Beobachtete, worin sich die Dichterin des Heptameron verrät.

Den merkwürdigsten Ausdruck finden aber ihre religiösen Ideen in einer neuerdings entdeckten Moralität aus ihren letzten Lebensjahren (1547)[1], denn als Moralität kann man das Stück bezeichnen, wenn auch die Vertreterinnen der einzelnen Geistesrichtungen — la Mondaine, la Superstitieuse, la Sage, la Reine de l'amour de Dieu — nicht die Namen von abstrakten Allegorien tragen. Die vier Damen legen die ausgiebigsten Selbstbekenntnisse ab, zum Teil in Gesangsform: Mondaine preist die Reize ihres Körpers und erklärt, sich um die Seele, von der doch kein Mensch was weiß, nicht bekümmern zu wollen, Superstitieuse, auf einer Wallfahrt begriffen, freut sich ihrer guten Werke und ihres fleißigen Rosenkranzbetens und verweist der Mondaine ihre Weltlichkeit: „Vostre corps de chair, Estimez trop cher Ce n'est que charogne usw." Zwischen die Streitenden tritt dann la Sage, die beiden unrecht gibt und sie auf die Bibel verweist. Aber sie hat noch nicht das letzte Wort gesprochen. Die Reine de l'Amour de Dieu erscheint als Hirtin und ergießt ihre mystische Liebessehnsucht in Worten, die die andern nicht verstehn. Sie soll also ein höheres Prinzip vertreten als la Sage, die Wortführerin der Reformation.

---

der seit 1536 Inquisitor in Toulouse war und 1538 als Ketzer verbrannt wurde. Vgl. Bulletin de la société de l'hist. du prot. franç. 41, 565 und de Ruble, Jeanne d'Albret 1, 242 (Paris 1881).

1) Herausgegeb. v. Lefranc, Dernières poésies de Marguérite de Navarre (Paris 1896) S. 66ff. Zu ihren früheren Moralitäten vgl. Julleville, Rép. Nr. 42.

Die Anhänger des Alten haben, wie bereits angedeutet, in der ersten Zeit in Frankreich ebensowenig wie anderwärts die Kraftanstrengung entfaltet, die nötig gewesen wäre, um die gewaltigen Schläge der protestantischen Kampfliteratur abzuwehren.[1] Auf dramatischem Gebiete begnügten sie sich im wesentlichen damit, durch Mysterienaufführungen für die alte kirchliche Weltanschauung Zeugnis abzulegen. Doch fehlt es auch nicht ganz an antiprotestantischen Moralitäten. Abgesehen von einigen allegorischen Dialogen ohne eigentlich dramatischen Charakter[2] ist hier in erster Linie eine Moralität aus der Lavallièreschen Handschrift zu erwähnen, die uns überhaupt die meisten dieser Erzeugnisse der konservativen Polemik überliefert hat.[3] In diesem kleinen Stück (326 Verse) ist ein Motiv der Erbauungsliteratur, das schon im Mittelalter dramatisiert worden war, gar nicht ungeschickt für die neue Situation verwertet, das Motiv nämlich, wie die Laster vergeblich den festen Platz zu erobern suchen, den die Tugend oder die Frömmigkeit inne hat. Es war das ja ein literarisches Motiv, das sich den Vertretern des Alten ebenso günstig darbot, wie das Krankheitsmotiv den Vertretern des Neuen und so wurde es von mehreren katholischen Polemikern auch in nichtdramatischer Form verwertet, in Deutschland von Murner im lutherischen Narren (1522) und in Frankreich von Désiré Artus in der Description de la cité de Dieu (1552). In unserer Moralität ist es das stolze Gebäude der Église, in das feindliche Mächte wie Häresie und Gewalt eindringen wollen; doch ist der Verfasser unparteiisch genug, um unter dieser Schar der Kirchenfeinde auch die allegorischen Vertreter alteingewurzelter Übelstände vorzuführen, wie Simonie und Scandal puéril, d. h. einen jungen Fant,

1) Unter den vielen katholischen Stimmen, die dies anerkennen, sei hier nur die Ronsards hervorgehoben (Oeuvres ed. Blanchemain 7, 43):

Quelle fureur nouvelle a corrompu nostre aise?
Las! Des Lutheriens la cause est tres-mauvaise
et la defendent bien; et par malheur fatal
la nostre est bonne et saincte et la defendons mal.

2) So der Trialogue nouveau (Gespräch zwischen Zêle divin, Jérarchie ecclésiastique und Vérité invincible von einem savoyardischen Minoriten, 1524), vgl. Picot im Bull. du protestant. franç. 36, 337 und das Gespräch zwischen Église und Commun, Le Roux de Lincy 1. Nr. 14. Merkwürdig ist es, daß sogar in Genf 1548 ein gewisser Millon d'Auvergnye antikalvinistische Farcen und Balladen verfaßte; er wurde freilich auf Betreiben Calvins ausgewiesen; vgl. Holl S. 110.

3) Julleville, Rép. Nr. 35, eine ausführlichere Inhaltsangabe Julleville, Comédie S. 227ff. Über das Motiv s. o. 1, 466, 469.

dem durch vornehme Geburt und Protektion hohe geistliche Würden zugefallen sind. Sie alle nähern sich dem Bau, indem sie mit lästerlicher Ironie das Attollite portas anstimmen; Gewalt stürmt mit dem Schwert herbei, die übrigen wollen mit Nachschlüsseln eindringen, Simonie mit einem silbernen, Häresie mit einem Schlüssel aus deutschem Eisen. Église, die am Fenster erscheint, stößt über diesen Schlüssel besonders heftige Verwünschungen aus, schließlich zeigt sie sich an der Tür mit dem Schwert des göttlichen Worts und jagt das Gesindel in die Flucht.

In den sonstigen antiprotestantischen Stücken dieser Handschrift wird die Polemik mehr gelegentlich eingeschoben, z. B. in einem Gespräch, wo Malice drei Pilgern auseinandersetzt, in was für einer schlechten Welt wir leben (Rép. Nr. 166); sehr feindselig gegen Luther ist auch das Gespräch des Lehrers mit den Schülern (Nr. 128).

Die Moralität, in welcher die Sorbonnisten ihrem Ingrimm gegen Margareta von Navarra und ihren Kreis Luft machten, ist uns leider nicht mehr erhalten. Entstanden ist dieses Drama in der Zeit, da Margareta sich in Paris aufhielt; sie hatte nicht lange vorher ihr Erbauungsbuch „Miroir de l'âme pécheresse" herausgegeben, das den Eiferern vom Schlage Bedas als der Ketzerei verdächtig erschien. Damals strömte ganz Paris zu den Predigten ihres Hofpredigers Gérard Roussel.[1] Die ohnmächtige Wut der Sorbonnisten kam zum Ausbruch, als man im Kollegium von Navarra das Remigiusfest am 1. Oktober 1533 beging, also an dem Tage des Jahres, an welchem die Schüler aus dem grammatischen in den dialektischen Kursus überzutreten pflegten. Wie das schon zur Zeit des Ravisius Textor an diesem Tage im Kollegium üblich war (s. o. S. 58), führte man ein kleines Drama auf, unbekannt ob in lateinischer oder französischer Sprache. Wir wissen nur, daß die Königin mit weiblichen Handarbeiten beschäftigt vorgeführt wurde und daß die Furie Megaera (Magister Gérard Roussel) mit einer Fackel zu ihr herantrat und sie beredete,

1) Eine anschauliche Darstellung dieser Vorgänge in Ch. Schmidts Monographie über Gérard Roussel (Straßburg 1835); der Brief Sturms über die Aufführung und ihre Folgen ebenda S. 218 ff., ein Brief Calvins über dieselbe Begebenheit im Corpus Reformatorum, Calvin Bd. 10b S. 27. Daß die Aufführung, wie beide übereinstimmend melden, im Kollegium von Navarra stattfand, braucht um so weniger bezweifelt zu werden, da der nach Calvins Brief gefänglich eingezogene Lehrer Morinus in der Tat nach der Angabe Launoys, des Geschichtschreibers des Kollegiums, dort seit 1530 als Gymnasiarcha Grammaticorum wirkte. Vgl. Launoi Opera IV. 1. S. 738.

Nadel und Spinnrocken wegzuwerfen. Die Sache wirbelte sehr viel Staub auf und die Urheber des Skandals wurden auf königlichen Befehl zur Verantwortung gezogen. Späterhin jedoch entfremdete sich der König immer mehr den Reformationsideen und lieh seinen starken Arm der Kirche, die es nun nicht mehr nötig hatte, sich mit ihren Gegnern von der Bühne herab auseinanderzusetzen.[1] Zwar erfahren wir, daß noch 1561 in Bordeaux die Basochiens, die der alten Kirche anhingen, sich in ihrer Fehde gegen die kalvinistischen Zöglinge der Schola Aquitanica auch der Bühne als eines Kampfmittels bedienten, doch hat sich auch von diesen Stücken nichts mehr erhalten. Dagegen besitzen wir noch eine antiprotestantische Moralität, die um dieselbe Zeit von den Clercs des Pariser Parlaments aufgeführt wurde[2]; hier erscheint Mars, des Friedens müde, und ermuntert einen protestantischen „Ministre" zum Widerstand gegen die Staatsgewalt und zur Plünderung der reichen Kirchenschätze, während Justice die Einheit des Glaubens als eine staatliche Notwendigkeit erklärt; schließlich jedoch endet die ernsthafte Moralität in eine lustige Sottie. Eine eigentümlich selbständige Auffassung muß in einem Drama geherrscht haben, das der katholische Pfarrer vom Moustierneuf in Poitiers 1571 aufführen ließ; nach dem Bericht eines Zeitgenossen war hier dargestellt, wie verschiedene Mißbräuche und Laster den Verfall der katholischen Kirche herbeiführten, wie aber doch schließlich diese Kirche wieder aufgebaut wurde.[3]

* * *

Außerhalb der sittlich-religiösen Sphäre wurde der mittelalterliche Moralitätenstil jetzt nicht mehr so häufig angewendet. Ein allegorisches Festspiel vom Frauendienst, das 1530 oder kurz vorher in Savoyen bei einer Hochzeit aufgeführt ward und sich noch ganz im Stil des Roman de la Rose bewegt, ist neuerdings

1) Über Maßregeln geistlicher und weltlicher Behörden gegen ketzerische Spiele vgl. Julleville, La comédie S. 200; Patry im Bulletin de la soc. de l'hist. du protestantisme franç. Ser. IV Bd. 10, 523ff., 11, 141ff., besonders auch über die Maßregeln gegen die Aufführung einer Tragödie „La prison de réformation" in Clairac 1554.

2) Ungedruckt; Mitteilungen nach der Handschrift bei Holl S. 43ff. Wie es scheint, ist das ganze — auch die Sottie — in Alexandrinern verfaßt.

3) Vgl. den Bericht des Notars Généroux in den Mémoires de la société de statistique, sciences et arts des Deux-Sèvres 1862 S. 82.

ans Licht gezogen worden.[1] Da erscheint Natur, die in feierlichen fünffüßigen Jamben eine Kosmogonie zum besten gibt; zu ihr tritt Prudence und zeigt ihr eine schöne Blume, die von den drei Gärtnern Loyal Désir, Coeur Valeureux und Franc Vouloir begehrt wird. Mit dem letzten ist der glückliche Bräutigam gemeint und zum Schluß läßt sich der Dichter die Gelegenheit nicht entgehen, an die Handwerksverrichtungen der Gärtner die üblichen zweideutigen Späße anzuknüpfen. Als allegorisches Festspiel ist auch die dramatische „Satyre“ zu betrachten, in der Roger de Collerye[2] die Wiederkehr des ersehnten „Bontemps“ nach dem Frieden von Cambrai (1529) feierte. Im übrigen sind jedoch in die Allegorie der galanten und höfischen Festspiele sehr bald die Vorstellungen der antiken Literatur eingedrungen, vor allem tritt die Ekloge jetzt in den Vordergrund. Selbst die Pariser Passionsbrüder haben 1530 beim Einzug der Königin Eleonore eine „Bergerie moralisée“ dargestellt. Ebenso wurde, um nur noch ein Beispiel zu erwähnen, beim Einzug des Königs von Navarra in Limoges 1556 eine Szene von drei Schäfern aufgeführt, die die allegorische Gestalt der Stadt Limoges aufwecken, worauf diese den Schlüssel zur Stadt überreicht.[3] Eine allegorische Ekloge ist auch die „Comédie sur le trespas du Roy“, eine weitläufige Totenklage (c. 1100 Verse), die Margareta von Navarra bald nach dem Hinscheiden ihres Bruders (31. März 1547) dichtete.[4] Sie selber erscheint hier als Bergère amarissime und ergießt ihren Schmerz um den Tod des Pan in ergreifenden Klagen in lyrischer Form. Es naht sich ihr der Hirte Securus (wahrscheinlich ihr Gemahl), der sie bittet, sich auch ihm zum Troste zu erhalten. Dann kommt „Agapy“ und wird zu einem ländlich einfachen Mahl eingeladen, wobei die Dichterin der Versuchung nicht widerstehen kann, wieder in den spielend gezierten Ton zu verfallen, aber dann zeigt doch die traurige Unterredung, daß kein Trost und keine Philosophie zu helfen vermag. Erst Paraclesis, vom „Grand Pasteur“ gesandt, eröffnet einen heiteren Ausblick, indem sie die

1) Le Dict des Jardiniers ed. Mugnier. Paris 1896. Über mittelalterliche Spiele dieser Art s. o. 1, 479 f.; über die Handwerksspäße s. o. 1, 453.

2) Ed. d'Héricault, Paris 1855, S. 1 ff.; Picot, Recueil 2, 347 ff.

3) Abgedruckt in den Régistres consulaires de la ville de Limoges Vol. I T. 2, Limoges 1869, S. 114 ff.; paarweise gereimte Zehn- und Elfsilbler.

4) Herausg. v. Lefranc (s. o. S. 521) S. 37 ff.; wahrscheinlich nicht aufgeführt, wie G. Paris im Journal des Savants 1896, 357 wohl mit Recht gegen Lefranc bemerkt.

Hoffnung der Wiedervereinigung und die Seligkeit Pans in den Elysischen Gefilden verkündigt; die Schwester in ihrer blinden Liebe meint: „Daran ist nach seinem heiligen Leben nicht zu zweifeln!“ Wegen dieses tröstlichen Schlusses hielt sich die Dichterin für berechtigt, ihr Werk als Komödie zu bezeichnen. Zum Schluß singen alle vereint die Worte aus Hiob: „Si bona suscepimus de manu Domini, mala autem quare non sustineamus, sicut Deo placuit.“ Des Mazures, von dessen geistlichen Tragödien schon die Rede war, verfaßte 1566 auch eine Bergerie spirituelle, in welcher Vérité, Religion, Erreur und Providence divine als Hirten auftreten. Aber trotzdem daß hier der vornehme Stil der neuen Kunstpoesie herrscht und trotz der pastoralen Einkleidung bewegt sich der Inhalt doch ganz in den hergebrachten Gleisen der Moralität. Vérité erweckt durch ihren Gesang die eingeschlafene Religion, die in ihr voll Freude ihre Mutter erkennt, dann erscheint Erreur — womit natürlich das Papsttum gemeint ist — und überhäuft die beiden mit Vorwürfen und Drohungen, doch vertrauen sie darauf, daß durch das unschuldig vergossene Blut die gerechte Sache befruchtet werde; am Schluß werden sie durch die neu hinzutretende Providence divine in Schutz genommen.[1] Die Moralität ist also, wie man sieht, durch zahlreiche Mittelglieder mit dem pastoralen Drama im Renaissancestil verbunden.[2]

Das Wort „Moralité“ wird im 16. Jahrhundert ebenso wie im Mittelalter nicht ausschließlich in der Bedeutung eines allegorischen Dramas gebraucht, die ihm erst in neuerer Zeit die Literarhistoriker beigelegt haben[3]; wir sehen vielmehr das Wort auch auf solche Dramen angewendet, in denen eine merkwürdige Begebenheit aus der Geschichte oder Sage mit lehrhafter Tendenz vorgetragen wird. Besonders deutlich tritt uns dieser Begriff der Moralität in Sibilets „Art poétique français“ (1548) entgegen.[4]

1) Inhaltsangabe mit Proben bei Holl S. 150f.

2) Doch haben die eigentlichen Vertreter des Renaissancestils in der französischen Poesie zunächst die dramatische Vorführung pastoraler Motive vernachlässigt, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, wie Grévins handlungsarmes Schäferspiel zur Hochzeit seiner Gönnerin Margareta von Valois (1559) und Filleuls fünfaktiges pastorales Drama „Les ombres“ (gedr. 1566), das ganz in der italienischen Manier gehalten ist. Das französische Schäferdrama soll daher in diesem Band noch nicht ausführlicher besprochen werden; es ist gründlich behandelt von Marsan, La pastorale dramatique en France, 1905.

3) S. o. Bd. I S. 461.

4) Seine Äußerungen über das Drama Buch II Kap. VIII S .60ff. der Ausgabe von 1555.

Dieser theoretische Vertreter der Marotschen Schule, der zwischen der mittelalterlichen Poesie und der Renaissancepoesie einen bequem vermittelnden Standpunkt einnahm, vergleicht die Moralitäten mit den griechischen und römischen Tragödien. Denn auch in den Moralitäten würden ernste und wichtige Begebenheiten vorgeführt, nur seien die Franzosen darin selbständig, daß sie sich nicht durch das Gesetz vom traurigen Ausgang der Tragödie gebunden hielten. Und an solche Dichtungen denkt ohne Zweifel auch Barthélemy Aneau, der Verfasser des Quintil Horatian (1551)[1], ein Gesinnungsgenosse Sibilets, wenn er die Meinung des kühnen Neuerers Du Bellay zurückweist, als gebe es im Französischen noch keine Tragödien.

Zunächst betrachten wir einige Stücke, die zwischen beiden Arten der Moralität in der Mitte stehen. Schon bei einem mittelalterlichen Drama, den Enfants de Maintenant, trat die Tendenz hervor, die Moralität durch Einführung konkreter Personen zu einem realistischen Sittenbild zu gestalten; eine ähnliche Tendenz zeigt sich in zwei Moralitäten, die erst in Drucken aus unserem Zeitraum vorliegen, aber vielleicht noch ins Mittelalter zurückreichen. Jedenfalls bezeichnen sie durchaus keinen Fortschritt, doch haben sie das gemeinsam, daß sie mit ihrer stark aufgetragenen lehrhaften Tendenz wohl in erster Linie für jugendliche Hörer bestimmt sind. In einem dieser Stücke (Rép. Nr. 14) werden drei Gotteslästerer vorgeführt, wie sie ein Kruzifix beschimpfen und verstümmeln und, auch nachdem sie dafür von Engeln mit Blindheit geschlagen sind, in ihren lästerlichen Reden fortfahren, dann treten noch verschiedene allegorische Gestalten auf, die bei einem der drei Sünder die Umkehr zu Gott bewirken, während die beiden anderen vom Teufel geholt und vor den Augen der Zuschauer in der Hölle gepeinigt werden. Nicht viel besser sind die Frères de Maintenant (Rép. Nr. 34), eine Übertragung der Geschichte von Joseph in die bürgerliche Sphäre, und zwar sind es zwei Brüder, Jean und Pierre, die aus Neid den bevorzugten jüngeren Bruder Anatole aus dem Weg räumen wollen. Zu Anfang des Stücks herrscht noch Eintracht in der Familie, der Vater erklärt, wie in der Fabel, den drei Brüdern den Wert der Eintracht an einem unzerbrechlichen Bündel von Stäben, und Amour fraternel erscheint in Person, um bei ihnen zu wohnen. Dann aber legen sich die zwei älteren Brüder im Grünen zur Ruhe

1) S. 208 des Neudrucks in Persons Ausg. von Du Bellays Défense 1878.

und ihre Sinnesänderung wird in sehr einfacher Weise durch die Erscheinung der Envie verdeutlicht, die ihnen zuruft: „Je vous ordonne par exprès Que soyez tous deux envieux.“ Doch nun kommt „Remords de Conscience“, um sie abermals umzustimmen, darauf wieder Envie, die sie auf der Bühne mit ihren Pfeilen trifft. Dann führen sie endlich ihr Verbrechen aus, versenken den Sohn in eine Grube, bringen dem Vater das Gewand mit Blut gefärbt, jämmerliche Klagen des Vaters, abermaliges Erscheinen des „Remords de Conscience“, worauf alle zur Grube gehen und den Jüngling noch lebend herausziehen.

Eine ähnliche Tendenz hat das Spiel vom undankbaren Kind, wo jedoch keine allegorischen Personen vorkommen.[1] Es ist die weit verbreitete Fabel von dem Sohn, der für seine Hartherzigkeit gegenüber den armen Eltern dadurch bestraft wird, daß ihm eine große Kröte ins Gesicht springt und unablöslich fest haften bleibt. Die Vorgeschichte, wie der Sohn von seinen schwachen Eltern verwöhnt wird, wie er in die Welt hinauszieht, wie ein adliger Herr dem stattlich auftretenden jungen Mann die Verlobung mit seiner Tochter anträgt, wie im Hinblick auf diese vornehme Verbindung die Eltern dem Sohn ihr ganzes Vermögen abtreten, wie dann auf der Bühne die Hochzeit gefeiert wird — bei dieser Gelegenheit sollte auch eine Farce eingeschoben werden: das alles wird sehr breit, aber nach den Auszügen Parfaits zu schließen, auch sehr schablonenhaft mit vielem Hin- und Hergerede und Hin- und Herwandern auf der Bühne vorgeführt; die folgenden Szenen, wie der Sohn die hilfeflehenden Eltern hartherzig zurückweist, wie er bei Tisch die Pastete zerschneidet, aus der ihm zum Entsetzen aller die Kröte ins Gesicht springt: das alles brauchte nur aus der überlieferten Erzählung mechanisch übertragen zu werden, um eine starke populäre Wirkung zu erzielen. Zum Schluß wird dann noch vorgeführt, wie der Jüngling erst beim Pfarrer, dann beim Bischof, endlich in Rom beim Papst Hilfe sucht, der ihm die Bedingung auferlegt, die Eltern um Verzeihung zu bitten, und ihm daraufhin Absolution erteilt, worauf dann die Kröte herunterfällt.

In einer „Moralité nouvelle, récréative et profitable“, die neuerdings ans Licht gezogen wurde, ist die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe mit lehrhaften Betrachtungen auf Grund

1) Mirouer et exemple des mauvais enfants etc., vgl. Julleville, Rép. Nr. 29, woselbst auch Quellenangaben. Das Folgende nach dem Auszug bei Parfait 3, 153ff. Über die Fabel vgl. R. Köhler, Kleine Schriften 1, 473.

der mittelalterlichen Ovid-Moralisationen verbunden. Das Ganze umfaßt bloß 634 Zeilen und die beiden Liebenden sind die einzigen auftretenden Personen. Denn der Schäfer und die Schäferin, die außerdem noch erscheinen, gehören nicht eigentlich mit zur Handlung; sie eröffnen das Spiel mit einer Szene, in der sie die Freude über ihre glückliche Liebe ausdrücken und am Schluß erörtern sie gesprächsweise die allegorische Bedeutung der Geschichte: Pyramus ist Christus, Thisbe die menschliche Seele; die Wand, durch die sie getrennt werden, ist die Erbsünde, der Löwe, der ihre Zusammenkunft stört, ist der Teufel usw. Die Handlung selbst ist nicht weniger wunderlich. Sie zerfällt in zwei Teile, zuerst das Gespräch durch die Spalte in der Wand, eröffnet durch pathetische Strophen des Pyramus in zehn- und elfsilbigen Zeilen, dann folgen Rede und Gegenrede in den üblichen Kurzzeilen mit allerlei Trivialitäten; Thisbe meint: „Parler ensemble par closture Cela nous est peu profitable“ und so wird die Zusammenkunft am Grabe des Ninus verabredet. Hier erscheint der Löwe persönlich auf der Bühne; als Thisbe nach ihrer Flucht zurückkehrt, ist Pyramus noch nicht ganz tot und kann noch ein paar Worte sprechen.[1]

Auch der Mischband des britischen Museums enthält zwei dramatisierte Geschichten aus der Vergangenheit, die auf dem Titel als Moralitäten bezeichnet werden, allerdings beide von einer Dürftigkeit und Talentlosigkeit, die unter den wechselnden Versmaßen und gehäuften Reimkünsteleien nur um so mehr hervortritt. In der einen (Rép. Nr. 32) wird die Geschichte von einer Römerin erzählt, die wegen Verrats zum Hungertod verurteilt ist, doch besucht ihre Tochter sie im Gefängnis und nährt sie mit der Milch aus ihren Brüsten, worauf dann die gerührten Richter sie freilassen: „J'ay bien veu de filles un tas Mais oncques n'en vis une telle“, sagt der Richter Oracius. Um die historische Treue war der Dichter natürlich unbekümmert, es ist z. B. von Salomo und der Jungfrau Maria die Rede, dagegen beherrscht er voll-

1) Erhalten in einem Druck ohne Ort und Jahr, im üblichen Schmalfolioformat; neu herausgegeben von Picot (im Bulletin du bibliophile 1901, S. 1 ff.), der die Quelle der allegorischen Erklärung nachgewiesen hat und die Entstehung des Dramas in die Zeit um 1535 verlegen will. — Nachträglich sei hier auch auf ein anderes, erst kürzlich veröffentlichtes ovidisches Drama hingewiesen, das noch ins spätere Mittelalter zurückreicht, herausg. v. Hilka im 92. Jahresbericht d. schlesischen Gesellschaft f. vaterl. Kultur (1915), Abt. IV S. 36 ff. Es ist eine Szene zwischen Narcissus und Echo, beobachtet und mit kritischen Bemerkungen begleitet von einem Narren.

ständig die Rhétoriqueurkunststücke, über die man sich in Marots Zeit schon lustig zu machen begann; seine Glanzleistung auf diesem Gebiet ist ein Klagemonolog der Mutter in vers équivoqués: „Que feras tu, povre et infame femme Tu souffriras huy grand laidure dure usw."; auch den Klagemonolog der Tochter, wo die Vögel des Himmels aufgefordert werden, ihr fröhliches Gezwitscher einzustellen, hat der Dichter selber ohne Zweifel für sehr schön gehalten. In der Moralität von dem Kaiser, der seinen Neffen tötete (Rép. Nr. 25), wird im weitläufigsten und schleppendsten Mysterienstil vorgeführt, wie der Kaiser nach längeren Verhandlungen mit seinen Räten die Regentschaft seinem Neffen überträgt, wie dieser sogleich seine Macht mißbraucht, um ein Mädchen zu vergewaltigen, worauf der alte Kaiser selber an ihm die Strafe vollzieht und ihm vor den versammelten Großen seines Reiches das Messer in die Kehle stößt. Als nun später die Sterbestunde des Kaisers naht, meint der Kaplan, er dürfe ihm wegen der begangenen Schreckenstat die Hostie nicht darreichen, er beschränkt sich darauf, sie von weitem vorzuzeigen, doch kommt sie auf des Kaisers Gebet von selber zu ihm — dies scheint sich wenigstens aus den Worten, die von keiner Bühnenanweisung begleitet sind, zu ergeben. Die Schandtat des Neffen wird gleichfalls, soweit dies möglich ist, auf der Bühne vorgeführt; er bedient sich der Hilfe zweier Spitzbuben, die in der Charakterschilderung und der rohen Sprechweise an die Henkersknechte der Mysterien erinnern. Sie begeben sich an den Standort des Mädchens, knebeln sie und führen sie an den, vermutlich mit einem Vorhang verschließbaren Standort des verbrecherischen Neffen, der ihren flehentlichen Bitten bloß die Worte entgegensetzt: Par bieu, vous avez beau parler Car je ferai ce qui m'agrée. Nun folgen Klagen der Mutter, die das Mädchen nicht an ihrem Orte findet, dann Monologe des befriedigten Missetäters und des unglücklichen Opfers, aus denen wir erfahren, was inzwischen geschehen ist.

Allen diesen anspruchsvollen Dichtungen ist die Moralität vom armen Landmädchen weit überlegen. Sie ist ein Lichtpunkt in der rohen und wüsten Bauerndramatik, wie sie vor allem in Deutschland und Italien blühte. Schon wiederholt hatten wir es als einen schönen und denkwürdigen Zug in der Geschichte des französischen Dramas hervorzuheben, daß hier auch der gemeine Mann mit seinen Sorgen und Klagen zum Worte kommt, aber das geschah stets in satirischer Form; hier haben wir zum erstenmal eine dramatisierte Dorfgeschichte, wo die Leiden des armen Volkes

mit tiefer und ernster menschlicher Teilnahme geschildert sind. Versmaß und Ausführung sind zwar nicht besonders geschickt, aber doch hat dar unbekannte Dichter Töne angeschlagen, wie wir sie auf der Bühne und, soviel mir bekannt ist, in der gesamten Literatur jener Zeit nicht wieder vernehmen. Gleich zu Beginn tritt der Bauer Grouxmoulu auf, der den Tod seiner Frau beweint und von der braven und wirtschaftlichen Tochter Églantine getröstet wird. Darauf kommt der liebebedürftige junge Gutsherr und schickt seinen Diener zu Églantine, damit er sie berede, dem Herrn zu Willen zu sein. Der Diener verspricht nun dem Mädchen, sie solle später vorteilhaft verheiratet werden und reiche Kleider zur Ausstattung erhalten; das Mädchen weist ihn zurück: Ce serait très belle parure, Mais mon corps ne serait qu'ordure. Als der Diener noch ein zweites Mal kommt, droht der Bauer, ihn mit der Axt totzuschlagen. Nun erscheint der Gutsherr selber, um mit Gewalt sein Gelüste zu befriedigen; er mißhandelt den Alten, der ihm nur die Worte entgegensetzen kann: „Où force règne, droit n'a lieu." Aber das Mädchen, das vergewaltigt werden soll, bittet um Aufschub zu einer Unterredung mit ihrem Vater; nachdem sie mit ihm allein gelassen ist, fleht sie ihn an, sie vor der Schande zu retten und ihr das Haupt abzuschlagen, weil sie sich nicht selber töten und dadurch in ewige Verdammnis geraten will. Aber der Gutsherr hat dies Gespräch belauscht, die Worte des Mädchens rühren ihn, er bittet sie um Vergebung, befreit sie nebst ihrem Vater von der Leibeigenschaft und setzt ihr einen Blumenkranz aufs Haupt.[1]

Außer dieser merkwürdigen Dichtung ist nur noch ein Fall bekannt, daß eine Begebenheit aus der Sphäre des ernsten bürgerlichen Dramas im Moralitätenstil behandelt worden wäre. Jean Bretog, ein sonst unbekannter Dichter, hat in diesem Stil die Liebe eines Dieners zu seiner Herrin dargestellt und zwar von Anfang bis zu Ende in feierlichen und dabei possierlich unbeholfenen Zehnsilblern; im Druck erschien das Werk zu Lyon 1571 mit dem anspruchsvollen Titel „Tragédie françoise", aber ohne Akt- und Szeneneinteilung (Rép. Nr. 9). Nachdem uns der „Acteur" in einem Prolog darüber belehrt hat, die Geschichte sei vor drei Jahren in Paris wirklich vorgefallen, folgt ein Monolog des Dieners,

1) Zur Bibliographie vgl. Julleville, Répertoire Nr. 56; die Reime sind in dieser Moralität verschränkt: ababbcbccdcddede usw., außerdem auch Triolets.

der ein unbestimmtes Gefühl von Unruhe und Unzufriedenheit hegt. Zu ihm tritt Frau Venus in eigener Person — der Verfasser hat wohl den Pamphilus oder Boccaccios Fiammetta gelesen; Venus fordert den Diener zur Liebe auf und stellt ihm anheim, welche Frau sie in ihn verliebt machen solle. Nach Frau Venus kommt Chasteté mit Ermahnungen im entgegengesetzten Sinn, dann wieder Venus, dann wieder Chasteté, aber die Lehren der Frau Venus haben doch auf den armen Jungen einen größeren Eindruck gemacht und er wagt es, sich mit Liebeswerbungen an die Frau seines Meisters zu wenden. Diese sagt zwar zunächst: „Je ne suis pas telle que vous pensez“ und macht einige Schwierigkeiten, worauf sich der unerfahrene Liebhaber abschrecken läßt und sich bei Frau Venus wegen seines Mißerfolges beschwert. Doch Venus meint, die erste abschlägige Antwort beweise gar nichts, er solle es nur noch einmal versuchen, und in der Tat wird sein zweiter Liebesantrag erhört. Nun aber erscheint Jalousie und stellt sich dem Ehemann in den Weg: „Or je te dis que je suis Jalousie Qui aux amans de tout temps porte envie“ etc. Und nun folgt bald die tragische Lösung, der Mann kommt zu unerwarteter Stunde nach Hause, ertappt die beiden im Schlafgemach, glaubt nicht den Ausreden der Frau, die vorgibt, sie habe in der Dunkelheit den Knecht für ihren Mann gehalten, verstößt sie und stirbt selber vor Zorn und Aufregung, nachdem er vorher den Knecht der Obrigkeit übergeben hat. Dieser wird hingerichtet, hält aber noch von der Galgenleiter herab eine erbauliche Rede und unter den „Äußerungen einiger Personen während der Hinrichtung des besagten Knechts“, die als Anhang beigefügt sind, lautet die letzte:

> . . . je suis tout esperdu
> De veoir un homme en potence pendu,
> Pour avoir fait une cause commune
> A un chacun, tout ainsi que la lune.

Daß in den Moralitäten in bezug auf die Versform eine große Mannigfaltigkeit herrscht, geht schon aus dem oben Gesagten hervor. Die Einmischung lyrischer Formen in die Moralität wird von Sibilet ausdrücklich gebilligt. Im übrigen meint er, die Zehnsilbler entsprächen dem würdevollen Inhalt am meisten, aber da die Dichter nach der Vorschrift des Horaz das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden wollten, so mischten sich auch komische Bestandteile ein, und so entstehe ein Gemisch von langen und kurzen Zeilen, von einfachen und gekreuzten Reimen, daß

diese Spiele so buntscheckig würden, wie die Hartschiere eines Fürsten.

Diese Moralitäten berühren sich mit dem ernsten weltlichen Drama, von welchem schon im Mittelalter einzelne Versuche zu verzeichnen waren. Ohne Zweifel sind viele derartige Stücke spurlos verschwunden. Von manchen haben sich bloß die Titel in urkundlichen Aufzeichnungen erhalten, die uns in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückführen, und es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß diese Aufzeichnungen aus dem niederländisch-französischen Grenzgebiet herrühren, das in der Geschichte des Dramas eine so bedeutsame Rolle spielt und wo wir für so manche eigentümliche Richtung der mittelalterlichen dramatischen Poesie die ersten Beispiele fanden. Hier ist ja auch Jean Bodels Nicolas entstanden, diese ebenso glänzende wie vereinzelte Erscheinung im Entwicklungsgang des Dramas; es mögen sich dann schwächere Versuche auf dem Gebiete des romantischen Dramas angeschlossen und auch auf die Niederlande hinüber gewirkt haben, wo wir ja in den Abele-Spelen die frühesten weltlichen Dramen neben der Griseldis fanden. So wurde 1506 in Béthune ein Spiel von den Schicksalen des Königs von Castilien und der „Königin auf dem Meer“ aufgeführt; 1509 ebenda „une histoire romaine intitulée du roy de Gascoigne“ und ein Spiel „traitant du fait de justice“, sowie 1526 die Moralität vom Urteil des Königs von Aragon, ferner in St. Omer 1530 das Spiel vom irrenden Ritter. Die weitverbreitete Erzählung vom Kaiser im Bade, die sich mehr dem Charakter der Mirakelspiele nähert und uns in der Geschichte des spanischen, deutschen und englischen Dramas dieser Zeit wieder begegnen wird, wurde auch in Frankreich auf die Bühne gebracht. Die Erzählung stammt aus den Gesta Romanorum, wo berichtet wird, der Kaiser Jovinianus habe sich durch den Stolz auf seine Würde zu frevelhaftem Übermut verleiten lassen; da sei einstmals, als er während einer Jagd an einer einsamen Stelle badete, ein Engel erschienen, habe die Gestalt des Jovinianus angenommen und dessen Kleider angelegt, Jovinianus aber habe das Bad nackt verlassen müssen, sei von niemand erkannt und von allen verächtlich behandelt und zurückgestoßen worden, bis endlich der Engel den Sachverhalt aufklärte und Jovinianus seinen früheren Übermut bereute. Ein Druck dieses Dramas, der nach einer älteren Vorlage in Lyon 1584 erschien, wurde erst neuerdings wieder ans Licht gezogen. Das „Urteil des Herzogs Karl“, das im Sommer 1548 in Besançon vier Aufführungen erlebte, ist vermutlich eine

Dramatisierung der schauerlichen Erzählung, die auch Shakespeare in „Maß für Maß“ benutzte.[1]

Neben den kleineren Dramen wurden, ebenso wie dies gleichfalls schon im Mittelalter geschah, auch umfangreichere Begebenheiten aus der profanen Geschichte und Sage in der Form von weitläufigen Mysterien vorgeführt. Während jedoch aus dem Mittelalter noch Werke dieser Art erhalten sind, wie z. B. Milets Mysterium von der Zerstörung Trojas, ist aus dem 16. Jahrhundert keine derartige Dichtung überliefert. Doch waren vermutlich solche Stücke in größerer Anzahl vorhanden; Gesellschaften wie die Pariser Confrérie waren ja auf derartige Stoffe angewiesen, nachdem die Behörden begonnen hatten, dem geistlichen Drama Schwierigkeiten in den Weg zu legen. Durch einen Parlamentsbeschluß vom 14. Dezember 1557 wurde den Mitgliedern der Confrérie gestattet, die Aufführung eines Spiels von Huon von Bordeaux, die sie bereits begonnen hatten, nach Weihnachten fortzusetzen, damit sie imstande wären, die Schulden zu bezahlen, die sie für die Inszenierung kontrahiert hatten, doch sollten sie „sans scandale“ und nur außerhalb der Stunden des Gottesdienstes spielen. Demnach war dies Spiel, das einzige weltliche ihres Repertoirs, dessen Titel wir kennen, von einem ähnlichen ungeheuerlichen Umfang, wie ihre früheren geistlichen Dramen.[2] Von einer ähnlichen Aufführung hören wir 1563 in Béthune[3]; dort baten einige Bürgersöhne um die Erlaubnis, jeden Sonn- und Feiertag „histoires chroniques morales avecq farce joyeuse“ spielen zu dürfen, nämlich das Leben des guten Herzogs Johann von Burgund; es wurde ihnen gestattet, doch unter der Bedingung, daß sie von jeder Person nicht mehr als zwei Heller Eintrittsgeld nehmen und nicht vor Schluß des Gottesdienstes mit ihren Vorstellungen beginnen sollten. Diese merkwürdige Nachricht von einem großen volkstümlichen Drama aus der vaterländischen Geschichte steht einzig da, denn

1) Über die Aufführungen in den französischen Niederlanden vgl. Julleville, Rép. S. 358, 361, 370, 377; über den König im Bade ebd. Nr. 291, neu herausg. v. Picot im Bulletin du bibliophile 1912 S. 101ff.; vgl. auch das Drama von Römoldt u. Buch VIII. Über die Aufführung in Besançon vgl. U. Robert in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 59, 70; zur Geschichte des Stoffes s. u. Bd. IV (Whetstone). Ein anderes Stück aus der Geschichte des Herzogs Karl wurde gleichfalls 1548 in Besançon gespielt.

2) Vgl. Revue rétrospective 4, 345 (1834) und Julleville, Mystères 1, 431.

3) Vgl. Archives du Nord de la France et du Midi de la Belgique Sér. III tome VI S. 37. Über die Erwähnung einer „histoire avec la farche“ in Béthune im selben Jahre vgl. Julleville, Rép. S. 395.

in dem früheren Spiel von der Jungfrau von Orléans (s. o. 1, 373) war neben dem vaterländischen Element auch das religiöse sehr stark hervorgetreten.

Nach den spärlichen Proben zu schließen, die uns noch erhalten sind, hatten diese auf dem Boden der mittelalterlichen Dramaturgie erwachsenen Versuche eines weltlichen Dramas in Frankreich zunächst einen ähnlichen dürftigen Charakter wie um dieselbe Zeit in Spanien und England, wo sich erst später zeigen sollte, welcher verheißungsvolle Keim hier verborgen lag. Außer bei dem unfreiwillig-komischen Machwerk Bretogs sind die Namen der Verfasser nicht überliefert und die Werke tragen auch durchaus den unpersönlichen Charakter der mittelalterlichen Dramatik, nur in der Moralität vom armen Landmädchen blickt eine eigenartige, leider für uns nicht mehr bestimmbare Persönlichkeit durch.

* * *

Am längsten von allen mittelalterlichen Kunstgattungen hat sich die Farce als lebensfähig erwiesen. Die guten Stücke aus früherer Zeit wurden immer weiter gespielt; wir sahen ja schon daß die mittelalterlichen Farcen, soweit sie erhalten sind, größtenteils in Handschriften und Drucken des sechzehnten Jahrhunderts vorliegen.[1] Was neu gedichtet wurde, bewegt sich im wesentlichen in dem alten Stil. Als Hauptversmaß wurde der Achtsilbler beibehalten, den Sibilet den Farcendichtern mit Recht als den lustigsten und beweglichsten Vers empfiehlt. Er ist meist sehr flott gereimt; die Dichter brauchten wegen der Reimworte um so weniger in Verlegenheit zu sein, als ihnen stets das Auskunftsmittel zu Gebote stand, einen Heiligennamen als Beteuerungsformel einzuschieben, z. B. wenn ein Reim auf -aise gebraucht wurde: par Saint Blaise; wenn einer auf -orge fehlte: par Saint George u. s. w. Daneben waren die eingelegten Triolette und Gesänge und komischen Verseffekte auch weiterhin beliebt, wie z. B. der, daß dieselbe Person immer wieder denselben Vers wie einen Refrain wiederholt.[2] Auch werden jetzt immer häufiger

1) Zu den Bd. I S. 432 verzeichneten ist inzwischen noch eine ohne Ort und Jahr gedruckte, übrigens ziemlich wertlose hinzugekommen, neu herausg. v. Picot im Bulletin du bibliophile 1913 S. 413ff.

2) Wie z. B. der Ehemann in der Farce vom Waschfaß (s. o. 1, 451) immer wiederholt: „Ceci n'est pas dans mon roulet", so sagen die Frauen im Troqueur de maris (Rép. Nr. 206) immer wieder: „Il nous fault tous trois trocher", ebenso die Edelleute (Le Roux II, 4): „Nous avons courroult pour esbat."

Tänze und groteske Sprünge mit der Aufführung von Farcen verbunden[1], in solchen Künsten taten sich natürlich vor allem die berufsmäßigen Farceurs hervor, die jetzt immer mehr aufkamen.

Wir finden alle die verschiedenen Abarten wieder, die schon im Mittelalter bestanden; bei den unpolitischen Farcen ist freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß es sich bloß um Neubearbeitungen alter Stücke handelt. So z. B. bei einem Deflorationsprozeß, wo die komische Wirkung aufs drastischste gesteigert ist, indem drei schwangere Mädchen einen und denselben jungen Mann als ihren Verführer zur Ehe zwingen wollen; doch ist für ihn der Prozeß bei weitem nicht so beschämend, wie für den geistlichen Rechtsbeistand der Mädchen, Messire Jehan Virelinquin.[2] Natürlich fehlen auch nicht die Soldaten, die sich den Bauern gegenüber als große Kriegshelden aufspielen. Auch andere Peiniger des armen Volks, die hartherzigen Steuereinnehmer werden nicht verschont; bei der Hochzeit von Heinrichs II. Tochter Claudia 1559 führten die Enfants sans souci in einer Farce vor, wie der Einnehmer bei einer Pfändung mit Gewalt eine Kiste öffnet, aus der drei Teufel herausspringen und ihn und seine beiden Gehilfen fortschleppen.[3] Ferner zeigen die Farcen, daß man trotz der Zuspitzung der kirchlichen Gegensätze doch immer noch fortfuhr, sich in der alten Weise über die Geistlichen lustig zu machen. Außer den früher erwähnten Beispielen sei hier nur noch ein Stück erwähnt, das wohl aus Schülerkreisen hervorging, die „Farce de la Bouteille“: Die Mutter ist über die Dummheit ihres Sohnes, des Badin, untröstlich, ihr Nachbar gibt ihr den Rat, aus ihm einen Geistlichen zu machen; zum Messelesen sei er noch immer zu gebrauchen, auch könne er ja, wie der Sohn selber hinzufügt, sich durch einen Vikar vertreten lassen; doch endigt die bittere Satire mit ein paar Versen, die offenbar gegen die

1) Vgl. Picot, Sotie S. 241. Ein Tanz zum Schluß in der Farce Le Roux de Lincy II. Nr. 13. Doch läßt auch z. B. die Königin Margareta am Schluß ihrer Farce fünf Herren eintreten und mit den Damen einen Tanz aufführen.

2) Farce de Jean Lagny, Le Roux II. Nr. 8. Die lokalen Anspielungen weisen auch hier in die Normandie, ein juristisches Dokument beginnt: François, par la grâce de Dieu etc.

3) Julleville, Répertoire S. 309, wo auch die Stelle aus d'Estoiles Journal abgedruckt ist, aus der hervorgeht, daß gelegentlich einer Aufführung dieser Farce i. J. 1607 der König Heinrich IV. die Darsteller vor dem Unwillen der Steuereinnehmer schützte. Übrigens ist zu bemerken, daß Fournier an dem von Petit de Julleville zitierten Ort seine Quelle nicht namhaft macht.

Reformation gerichtet sind.[1] Und die Satire gegen die Frauen bewegt sich gleichfalls ganz in dem alten Geleise. Die Farcendichter wiederholen immer wieder ihre Warnungen vor dem Ehestand, die sie mehrmals in die Form einkleiden, daß Pilger und Pilgerinnen auf ihrer Wallfahrt in das Land der Ehe von einem zurückkehrenden alten Pilgersmann abgemahnt werden (Rép. Nr. 164, 165). Auch Claude Mermet, der später (Lyon 1584) eine Übersetzung von Trissinos Sofonisba erscheinen ließ, hat in einer Farce dies volkstümliche Motiv verwertet. Aber die Vergeblichkeit aller solcher Warnungen wird am besten erläutert durch den reizenden kleinen Schwank von der Witwe, die sich sobald als möglich mit ihrem Knecht verheiraten möchte und aus dem Zusammenschlagen der Glocken beim Trauergeläute für ihren Mann die Worte herauszuhören glaubt: „Prend ton valet, prend ton valet."[2] Und auch die Klagen der Ehegattinnen sind nicht allzu ernsthaft zu nehmen; den Frauen, die ihre Männer in der wunderbaren Schmiede umschmelzen lassen und dazu mit komischer Geschäftigkeit eigenhändig die Blasebälge in Bewegung setzen, wäre es nach vollbrachtem Werke doch lieber, wenn alles beim alten geblieben wäre, und in der Farce von dem Männertausch will schließlich doch keine Frau sich zu einer Änderung verstehen.[3] Daneben besitzen wir aus der Zeit Franz' I. noch eine jener Farcen, wo ein alter Ehemann vergeblich ein Schönheits- oder Verjüngungsmittel zu erlangen sucht, um seiner Frau zu gefallen.[4]

1) Fuyons nouvelle invention Qui est dangereuse et perverse. Le Roux III Nr. 6. Im Stück findet sich die lateinische Bühnenanweisung „ridet modicum longe".

2) Rép. Nr. 184. Dieses Glockenorakel wird auch von Rabelais III, 27 erwähnt; Regis in seinen Anmerkungen gibt auch sonstige Belege zu dieser lustigen Geschichte; der älteste findet sich in einer Predigt des Pariser Theologen Raulin († 1514).

3) Le Roux III Nr. 19. Hier ergibt sich das ungefähre Alter der vorliegenden Redaktion aus der Erwähnung der Hugenotten S. 9. Zu der undatierbaren Farce vom Umgießen der Männer s. o. 1, 459.

4) Diese Farce wurde von Picot nach dem Manuskript veröffentlicht (Bulletin du Bibliophile 1900 S. 273ff); als ungefähren Zeitpunkt der Niederschrift bezeichnet Picot die Jahre zwischen 1525 und 1530; die Unterschrift „per me Arcelin" und die Bühnenanweisung „Recedit" lassen vermuten, daß das Manuskript für einen Kreis von Studenten oder jungen Juristen angefertigt wurde. Der einfältige alte Bauer sieht bei einem Maler das Bild eines schönen jungen Mädchens und will sich nun für gutes Geld sein runzeliges Gesicht übermalen lassen, was der Maler auf der Bühne ausführt. Als er zurückkehrt, erschrickt seine Frau auf den Tod, aber er merkt den Betrug erst, nachdem sie ihm einen Spiegel vorgehalten hat. Also eine ähnliche Mystifikation, wie in einer alten niederländischen Farce, s. o. 1, 404; auch s. o. S. 515.

Die Farcen mit eigentlicher dramatischer Handlung bilden auch in diesem Zeitraum die Minderzahl, doch erfreute man sich immer noch gerne an der Darstellung lustiger Foppereien und Mißverständnisse. Hierher gehört z. B. die Posse von dem podagrischen Maître Mimin, der sich von seinem schwerhörigen Diener die Chroniques gargantuines vorlesen läßt, dann schickt er den Diener fort, um einen Apotheker zu holen, doch bringt er statt dessen einen Schuster, der gleichfalls taub ist und dem Patienten trotz allem Jammergeschrei ein Paar Stiefel anmißt.[1] Die belustigendste Mystifikationsposse ist aber die Farce de la Cornette von Jean d'Abundance, wo eine liederliche Frau vorgeführt wird, die mit Hilfe des Dieners Finet ihren alten Mann betrügt. Die Neffen des Mannes wollen ihm die Augen öffnen, doch indem sie sich über die Absicht besprechen, werden sie von Finet belauscht, und so kann die Frau die Gefahr noch rechtzeitig abwenden. Sie sagt zu ihrem Manne: „Deinen Neffen ist nichts recht, was du tust, sie mäkeln auch an deiner Kopfbedeckung (cornette) und sagen, daß sie schief sitzt (qu'elle va de travers)." Als nun die Neffen erscheinen, läßt er sie gar nicht ausreden, während sie von der Frau sprechen wollen, die „de travers" geht, meint er, sie wollten von der Cornette sprechen, er ereifert sich immer mehr und will sie schließlich nicht mehr anhören, also eines jener Quiproquos, wie sie uns schon öfter begegnet sind (vgl. u. a. 1, 453), das aber hier ganz besonders belustigend wirkt, so daß diese Farce auch noch bei einer Aufführung i. J. 1877 Beifall finden konnte.

Die persönliche Satire spielt natürlich auch in diesem Zeitraum bei den Farcendichtern eine große Rolle. Freilich fehlte es nicht an theologischen Stimmen, die einen solchen Spott als einen Verstoß gegen die christliche Nächstenliebe verurteilten, während die Humanisten darauf hinwiesen, daß die persönlichen Ausfälle in den Possenspielen an die Manier der athenischen alten Komödie erinnere, gegen welche die Staatsbehörden mit Recht eingeschritten seien.[2] Doch wurden auch in Frankreich die

1) Julleville (Rép. Nr. 130) hat darauf hingewiesen, daß die Chroniques gargantuines c. 1526 erschienen, was einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der vorliegenden Version der Farce gewährt.

2) Vgl. hierzu eine Äußerung des Franziskaners Menot († 1518) in einer Predigt, die er Feria tertia post Dom. III Quadrag. in Parisiensi Achademia hielt (zitiert nach Méray, La vie aux temps des libres précheurs II, Paris 1878, S. 203): Et quod pejus, si sit aliquis, qui fecerit aliquod malum secretum,

Farcenspieler oft genug von Staats wegen zur Verantwortung gezogen; die Aktenstücke über Prozesse und behördliche Strafmaßregeln bilden eine Hauptquelle für die Geschichte des komischen Dramas. Einmal (Rouen 1506) ist es ein Geistlicher und sein Nachbar, die einander durch Farcen bekämpfen, ein andermal (1547) ein Gerichtsvollzieher, der dafür büßen muß, daß er seinem Zorn gegen einen Parlamentsrat in einer Farce Luft gemacht hatte. Auch die Pariser Passionsbrüderschaft durfte nach dem Parlamentsbeschluß von 1548 nur unter der Bedingung spielen, daß durch ihre Vorstellungen niemand beleidigt werde. Besonders häufig geben jedoch die über ganz Frankreich verbreiteten Basochiens Anlaß zu Beschwerden, und ihre Satire muß um so wirksamer gewesen sein, da eine ganze Reihe begabter Dichter, wie André de la Vigne, Jean d'Abundance und vor allem Marot zu ihrem Kreise gehörten. Auch François Habert mußte einst wegen kecker dramatischer Satiren im Gefängnis sitzen, ehe er sich, durch Schaden klug, der ernsten und langweiligen Gattung zuwandte, von der wir ja schon ein abschreckendes Beispiel kennen gelernt haben. In Paris mußte 1536 das Parlament einschreiten, als die Basochiens es wagten, die verspotteten Personen durch täuschend nachgebildete Masken und Bärte auf der Bühne zu charakterisieren; 1540 wurde den findigen Gesellen durch einen weiteren Parlamentsbeschluß auch das Auskunftsmittel untersagt, die verspotteten Personen durch Anspielungen, etwa auf ihren Wohnort oder ihre Abstammung kenntlich zu machen. Ferner wurde eine Zensur der Spieltexte eingeführt und alle improvisierten Zusätze ausdrücklich verboten. Zuletzt wurden diese Vorschriften i. J. 1582 eingeschärft; aus späterer Zeit sind keine Nachrichten mehr über Aufführungen der Basochiens erhalten.[1]

---

venient alii et component de eo cantilenas et eum nominabunt per nomen et cognomen; vel oportebit componere facetias et eas ludere super theatra et sic dishonoratur et diffamatur persona. Auch Bouchets Brief an den Roi de la Basoche in Bordeaux (Épitres du Traverseur XLII) enthält die Mahnung, die großen Herren nicht zu reizen und die Tugend nicht durch allzu bissige Worte zu befördern. Eine humanistische Äußerung der erwähnten Art findet sich in der unten S. 561 f. zitierten Vorrede des Charles Estienne; über spätere diesbezügliche Äußerungen der humanistischen Theoretiker in Frankreich vgl. Morf S. 251.

1) In Odet de Turnèbes' Lustspiel „Les contents" (gedr. 1581) spricht eine der auftretenden Personen die Besorgnis aus, „on me jouera aux Pois pilés de la Basoche". Über diesen Ausdruck vgl. Julleville, Comédiens S. 98, Mystères 2, 170. Odet de Turnèbes hat übrigens diese komische Wendung nicht selber erfunden; s. o. S. 266. — In Grévins Trésorière (s. u.) scheint sich eine der verpönten Anspielungen auf den Wohnort zu befinden.

Bei den dramatisierten Anekdoten, die aus diesem Zeitraum überliefert sind, ist es natürlich in den meisten Fällen schwer zu entscheiden, ob sie auch damals erst entstanden oder ob sie nicht vielleicht noch aus dem Mittelalter herrühren.[1] Die Hauptpersonen sind auch jetzt gewöhnlich Ehemänner, die von ihren Weibern hintergangen werden (z. B. Rép. Nr. 67, 116). Doch verdient ein Fall besondere Erwähnung, wo ausnahmsweise nicht der betrogene Ehemann die Kosten des Spaßes trägt, sondern der Verführer, und es ist sogar ein adliger Herr, der am Schluß beschämt dasteht. Die Moral, die so vielen Farcen zugrunde liegt, „à trompeur trompeur et demi“ wird vielleicht nirgends so lustig und zugleich so eindringlich gepredigt, wie hier (Rép. Nr. 115). Der Bauer Naudet hat schon lange bemerkt, daß es mit dem Edelmann und seiner Frau nicht ganz richtig ist. Er will der Sache auf den Grund gehen. Als der Edelmann sein Haus besucht und ihn fortschickt, um Wein zu holen, stellt er sich dumm, stört die beiden fortwährend durch die bekannten Lazzi vom Wiederkommen; dann als er den Wein ins Wasser stellen soll, mißversteht er den Auftrag und schüttet den Wein ins Wasser aus. Endlich weiß sich der Edelmann nicht anders zu helfen, als daß er ihn mit einem Brief an die Edelfrau fortschickt. Doch gleich darauf kehrt er zurück, beobachtet das saubere Pärchen im Nebengemach und geht dann aufs Schloß, wo er der Edelfrau ad hominem demonstriert, was ihr Mann und seine Frau zusammen treiben; er wird für diesen Dienst mit einem neuen Kleide belohnt. Da nun der Edelmann nach Hause kommt und alles merkt, tritt ihm Naudet mit den Worten entgegen:

Gardez donc vostre seigneurie
et Naudet sa naudeterie,
ne venez plus seigneuriser
je n'iray plus naudetiser;
chacun à ce qu'il a se tienne.

Es ist dies zugleich eine Probe, wie in den geistreich und lebendig fließenden Versen dieses Stücks der kecke, zuversichtliche Naudet vortrefflich zur Geltung kommt. Weit plumper und witzloser ist ein anderes Stück, wo ein Mann aus dem Volk sich in ähnlicher Weise an zwei Edelleuten rächt, die seiner Hausehre nachstellen (Le Roux II. Nr. 4).

1) S. o. 1, 433 f., wozu der Nachweis einer Anspielung auf die Zeit Franz' I. in der Farce du savetier Calbain (Rép. Nr. 188; vgl. Revue d'hist. litt. 7, 422) nachzutragen ist.

Neben so vielen verschollenen und namenlosen Farcendichtern haben auch die drei glänzendsten Vertreter der Literatur im Zeitalter Franz' I.: Rabelais, Marot und Margareta von Navarra diese Kunstform nicht verschmäht. Rabelais erzählt uns selber in seinem Roman[1], daß er als Student in Montpellier — also um das Jahr 1530 — im Verein mit mehreren Freunden in einer Farce darstellte, wie ein Mann eine stumme Frau geheiratet hat und auf seine Bitten ein Arzt sie von diesem Gebrechen heilt. Nun schwatzt sie aber so viel, daß der Mann sie gerne wieder stumm haben möchte; doch das vermag der Arzt nicht zu leisten; dagegen verspricht er, durch seine Kunst den Mann taub zu machen. Auch diese Operation gelingt so gut, daß der Mann nichts hört, als der Arzt sein Honorar fordert, worauf dann das Stück mit einer großen Prügelszene endet. Man erkennt noch, wie Rabelais sich des wohlgelungenen Spaßes freute, der, wie wir wohl annehmen dürfen, von ihm selber herrührt; er bewegt sich durchaus in dem hergebrachten Stil und es ist auch ein Motiv aus dem Pathelin benutzt. Daß die Juristen sich in possenhafter Vorführung des eigenen Standes gefielen, kam ja oft genug vor; hier hat ein Mediziner das gleiche getan und damit ohne Zweifel an dem altberühmten Sitz ärztlicher Wissenschaft reichen Beifall eingeerntet.

Auch Marot hat bei seinem einzigen dramatischen Versuch wie bei seiner gesamten dichterischen Wirksamkeit die überlieferte Kunstform nicht in neue Bahnen gelenkt, wohl aber mit der ganzen Fülle seines heiteren Geistes beseelt. Es ist ein Gesprächsspiel über die Ehe, wie sich solche auch in jeder der beiden großen Farcensammlungen finden.[2] In dem einen erhält ein junger Ehemann von einen Docteur weise Ratschläge: wenn die Frau eifersüchtig sei, solle er es auch sein, wenn sie gerne Wein trinke, solle er die Kellerschlüssel bewahren, aber trotz alledem: „Tu seras homme plus martyr Que sainct Laurens qu'on fit rostir." Etwas besser geht es den Frauen in dem andern Stück, das sich auch durch einen sehr abwechslungsvollen Tonfall der Reime auszeichnet; hier weiß allerdings der alte Liebhaber nur Schlimmes von den Frauen zu sagen, aber der junge Verehrer der Frauen hält ihm gegenüber seinen Standpunkt tapfer aufrecht. Den ersten Preis verdient jedoch Marots Gespräch zwischen zwei Liebhabern.

---

1) Buch III, 34. Zur Geschichte des betreffenden komischen Motivs vgl. Philipot in der Revue des études Rabelaisiennes 9, 366ff.

2) Viollet Leduc 1, 1ff., Le Roux de Lincy I, Nr. 7.

Der eine hat eine schöne junge Dame in der Kirche gesehen und sich in sie verliebt: er weiß selber noch nicht recht, ob „par mariage ou autrement". Inzwischen macht er ihr den Hof mit Briefchen, Liebeserklärungen und nächtlichen Fensterparaden, aber alles umsonst; er mußte sogar wiederholt die Entleerung eines gewissen Gefäßes über sich ergehen lassen. Da empfiehlt ihm der andere die Geschenke als das beste Mittel: Ils font aveugles ceulx qui voyent Et taire les chiens qui aboyent etc., doch er selber hat keine gewagten und gefährlichen Liebesabenteuer, sein Herz gehört einem kleinen Mädchen aus der Nachbarschaft, die er heimzuführen gedenkt, inzwischen macht er ihr mit Zuckerwerk und anspruchslosen kleinen Geschenken den Hof. Schließlich tritt zu den beiden noch ein „Quidam" hinzu und sie singen gemeinsam das Lied: „Puisque en amours a si beau passe-temps." Diese kurze Inhaltsübersicht kann natürlich vom Reiz der pointierten Sprache und der heiter dahinfließenden Verse keine Vorstellung geben. Daß das alles trotz dem undramatischen Inhalt doch auch auf der Bühne seine Wirkung tat, beweist die Abschrift in der Lavallièreschen Sammlung.[1]

Die Farce der Königin Margareta hat gleichfalls mehr den Charakter eines Gesprächsspiels; es zeigt sich hier die Liebenswürdigkeit und schalkhafte Beobachtungsgabe der Verfasserin des Heptameron, die sich in ihren Mysterien und Moralitäten nicht so deutlich hervorwagen durfte. Im Vordergrunde steht hier ein beliebtes Motiv aus der Literatur der Liebeskasuistik: Frauen, die auf verschiedene Weise in der Liebe unglücklich sind und deren jede meint, ihr Leid sei das größte, suchen sich durch Klagen ihr Herz zu erleichtern. Dieses Thema hat ja die Königin auch in einer ihrer berühmtesten Dichtungen, in der „Coche", mit stärkerer Betonung des sentimentalen Zuges angeschlagen; ich

1) Le Roux de Lincy II Nr. 34. In diesem Falle, wo man mit einem andern Text vergleichen kann, sehen wir recht klar, wie die Texte dieser Sammlung bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind. Die Abfassungszeit des „Dialogue" (in der Lavallièreschen Handschrift als Farce bezeichnet) steht nicht fest, vgl. jedoch Julleville, Rép. S. 108; die Erwähnung des Landit (Jahrmarkt in St. Denis) scheint die Bestimmung für eine Pariser Zuhörerschaft zu verraten. Marot hat auch zwei Colloquien des Erasmus im Vermaß der Farce übersetzt (zur Bibliographie vgl. Picots Farcensammlung S. XXXVIII), doch können diese hier übergangen werden, wiewohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß sie auch einmal aufgeführt wurden. Die Abfassungszeit unseres Gesprächs ist unsicher; aus der Verwunderung des einen Liebhabers über die Liebesgedanken des anderen in der Kirche darf man doch wohl kaum mit Picot S. XXXVII schließen, daß Marot damals schon der Lehre Calvins geneigt war.

möchte dem anmutigen Spiel der Farce den Vorzug geben. Hier stehen neben den beiden Frauen, der eifersüchtigen und der von ihrem Mann mißhandelten, noch zwei Mädchen, von denen das eine glücklich liebt, während das andere von der Liebe nichts wissen will. Zu ihnen tritt als fünfte noch ein altes Mütterchen; sie prophezeit der Liebesverächterin, der kleine Gott werde sie doch noch bezwingen, und dem glücklich liebenden Mädchen, die Liebe werde ihr noch manche Enttäuschung bringen, wie sie selber solche in ihren jungen Tagen erlebt habe. Den Frauen aber legt sie den Gedanken nahe, sich durch anderweitige Liebhaber für die schlechte Behandlung von seiten der Männer zu entschädigen. Die Dichtung bewegt sich in paarweis gereimten Kurzzeilen, die, wie dies öfters in der Farce geschieht, durch andere Verse und Reimstellungen unterbrochen sind, doch ist vielleicht nirgends sonst diese Abwechslung so reizvoll und anmutig zur Erhöhung des künstlerischen Eindrucks verwertet.[1] Übrigens wurde das gleiche Motiv später in einer andern Farce und zwar durchaus nicht ungeschickt wiederholt (Julleville, Répertoire Nr. 133), hier tritt auch eine Witwe und eine Nonne auf, die, wie so oft in der volkstümlichen Literatur, Verwünschungen gegen diejenigen ausstößt, die sie ins Kloster sperrten, und sich beklagt, sie bekomme dort nur häßliche und schmutzige Kleriker zu sehen.

* * *

Bei den Sottien[2] können wir weit deutlicher als bei den Farcen erkennen, was in diesen Zeitraum gehört, denn hier gewähren uns in den meisten Fällen die politischen Beziehungen einen Anhaltspunkt; im übrigen liegt es im Wesen dieser Abart der Farce begründet, daß sie sich immer in denselben Formen und in demselben Kreise bewegt. An der Grenzscheide steht eine Sottie, die noch in die Regierungszeit Ludwigs XII. fällt und uns vorführt, wie die alte Welt eingeschlafen ist und der personifizierte Mißbrauch (Abus) mit einer Gesellschaft von Narren eine neue

1) Vermutlich ist unser Stück gemeint, wenn nach einem Bericht des englischen Gesandten vom 26. Februar 1542 die Königin von Navarra vor dem Kardinal de Tournon eine Farce aufführen ließ, „the players wherin were the Kinges doughter, Madame d'Estampes, Mad. de Nevers, Mad. Montpensier et Mad. Belley". Vgl. Collier, History 1, 68.

2) Die Sottien des 16. Jahrhunderts wurden herausg. und mit reichhaltigen Erläuterungen versehen von Picot, Recueil des sotties, Bd. II, 1904 (Soc. des anciens textes français).

Welt aufbauen will. Diese Sottie, breiter ausgeführt als die übrigen Spiele der Gattung (1578 Verse) und voll von den Sprachkünsteleien der Rhétoriqueurs, entrollt ein satirisches Bild des Welttreibens. Die Narren kommen auf den Zauberschlag des Abus jeder aus einem Baumstamm hervor, zuerst Sot Dissolu, als Geistlicher gekleidet, dann Sot Glorieux als großprahlerischer Kriegsmann, der die Bauern schindet, dann Sot Corrompu als Richter, Sot Trompeur als Kaufmann; sie geben natürlich dem Dichter Anlaß, alles vorzubringen, was die volkstümliche Satire gegen die verschiedenen Stände vorzubringen hatte. Dann kommt noch Sot Ignorant als Vertreter des gemeinen Volkes und Sotte Folie als Vertreterin des weiblichen Geschlechts. Dem entsprechend haben auch die Steine und Pfeiler, die die Narren zum neuen Weltbau herbeischleppen, ihre tiefere Bedeutung, die Steine des Geistlichen heißen Hypocrisie, Simonie und Liederlichkeit, die des Kriegsmanns Feigheit und Plünderung. Nachdem der stolze Bau vollendet dasteht, machen die überglücklichen Narren der Närrin den Hof, worauf diese erklärt, sie wolle demjenigen angehören, der den schönsten Sprung tue, und sie wetteifern alle in abenteuerlichen Sprüngen, bis durch die Erschütterung der Bau zusammenbricht.[1]

Unter der Herrschaft Franz' I. zeigen sich auch in der Sottie die Spuren der schärferen staatlichen Überwachung des Theaters. Ins erste Jahr seiner Regierung gehört allerdings noch eine durchaus loyale politische Sottie „Les Chroniqueurs", ein Gespräch der Narrenmutter mit fünf Narren, ohne besonderes Interesse, verfaßt von Pierre Gringoire, der hier ähnlich wie in seiner berühmten Sottie vom Papst Julius II. die äußere Politik des Königs vertritt[2]; er empfiehlt den Feldzug nach Italien, der dann mit dem glänzenden Sieg bei Marignano (1515) endigen sollte. Wenn jedoch die Posse ihre Spitze gegen den König kehrte, so verstand dieser keinen Spaß. Das mußte sogar ein Priester, Monsieur Cruche, erfahren, der noch in demselben Jahre auf der Place Maubert eine Aufführung veranstaltete und es wagte, sich über das Verhältnis eines Salamanders (Emblem des Königs) und einer Henne

1) Über den Verfasser und das Datum der Aufführung läßt sich nichts Bestimmtes sagen; Picot S. 3ff. hält André de la Vigne für den Verfasser und will die Aufführung nach Toulouse im Jahr 1507 verlegen. Über den personifizierten Abusus s. o. S. 62 und s. u. Buch IX.

2) S. o. 1, 445. Daß die Chroniqueurs von Gringoire verfaßt sind, hat Picot, Recueil 2, 201 nachgewiesen.

(Anspielung auf Madame Lecocq, die Geliebte des Königs) in schon nicht mehr zweideutigen Anspielungen zu ergehen; er wurde dafür von einigen Edelleuten aus der Umgebung des Königs in der schmählichsten Weise mißhandelt.[1] Und als im folgenden Jahre Luise von Savoyen, die Mutter des Königs, als Mère Sotte auf die Bühne gebracht und wegen ihrer Habsucht verhöhnt wurde, verfügte der König die strenge Bestrafung der Schauspieler. Auch wurde 1521 für die Dreikönigsspiele der Studenten die ausdrückliche Bestimmung getroffen, „ut nullus auderet in sanguinem regium dicere".[2]

Aus der folgenden Zeit gibt es nur noch ein Beispiel dafür, daß sich die politische Sottie in größerem Stil hervorwagte, allerdings nicht unter dem Szepter Franz' I., sondern in Genf. Hier hat 1523, während der Besetzung der Stadt durch den Herzog Karl III. von Savoyen, die eidgenössische (hugenottische) Partei ihre Beschwerden und Zukunftshoffnungen im Schauspiel angedeutet[3] und dadurch dem politischen Gegensatz, der später durch den Hinzutritt der Reformation von weltgeschichtlicher Bedeutung wurde, einen merkwürdigen Ausdruck verliehen. Auch hier erscheinen die Wünsche und Hoffnungen des Volkes verkörpert in der allegorischen Figur des Bontemps, die uns schon in den mittelalterlichen Possenspielen begegnet ist. Er ist leider seit vier Jahren — d. h. seit dem Beginne der savoyischen Okkupation — abwesend und seine trauernde Strohwitwe, Mère Folie, in Schwarz gekleidet, steht auf der Bühne. Der Frühling als Briefbote überbringt ihr ein Schreiben des fernen Gatten und sie ruft sogleich ihre Kinder, die Narren, herbei, die aus dem Zuschauerraume auf Leitern zu ihr heraufklettern. Sie beraten nun über die Lage und beschließen, Bontemps zur Rückkehr aufzufordern; inzwischen

1) Vgl. den Bericht im Journal d'un bourgeois de Paris, abgedruckt Julleville, Comédiens S. 113ff. Über Cruche vgl. Picot, Recueil 1, XIIf.

2) Bulaeus 6, 132. — Von einer andern politischen Sottie aus dieser Zeit hat sich nur ein Bruchstück erhalten, herausg. von Thomas in den Mélanges Wahlund 1896. Die Anspielungen u. a. auf den Streit Leos X. mit Francesco Maria von Urbino lassen, wie Thomas bemerkt, auf das Jahr 1517 schließen. Das Drama „Les fantaisies du monde qui règne", das Gringoire, seit 1518 in den Diensten des Herzogs von Lothringen, zu Lunéville aufführen ließ (vgl. Maggiolo in den Mémoires de l'académie de Stanislas 1886 S. 267), war wohl gleichfalls eine Sottie.

3) Das folgende nach dem Abdruck der beiden Sotties in den Mémoires et Documents p. p. la soc. hist. et arch. de Genève 1, 153ff., bei Picot, Recueil 2, 265ff., 323ff.

leisten sie sich einen guten Trunk. Aber die Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Bei einer Aufführung im folgenden Jahre 1524 sah man die Narren in schwarzen Trauerkleidern, mit Narrenkappen, die sie sich im vorigen Jahr aus dem Hemde ihrer Mutter geschnitten hatten, an denen aber statt der üblichen zwei Langohren nur eines hervorstand; der Vater ist immer noch nicht zurück, die Mutter ist gestorben, die alte Großmutter Folie will nichts für sie tun und so müssen sie bei Monde Arbeit suchen, der eine als Schneider, der andere als Schuster usw., doch Monde ist mit nichts zufrieden. Er wird von dem Arzt für verrückt erklärt; darauf stecken ihn die übrigen in Narrenkleider, werfen ihm ein Tuch über den Kopf und führen ihn ab. In diesem Stück verraten einzelne merkwürdige Anspielungen, wie die antisavoyischen Genfer zugleich auch antirömisch zu werden begannen; dabei bewegen sie sich jedoch mit vollstem Behagen in den grotesken Formen des mittelalterlichen Bühnenwesens und zeigen eine fröhliche Theaterlust, die ihnen später durch den Kalvinismus gründlich ausgetrieben wurde.[1]

Aus den folgenden Jahren haben sich Sottien erhalten, die nach der handschriftlichen Überlieferung (Ms. Lavallière) und nach einzelnen lokalen Anspielungen zu schließen, in Rouen entstanden sind. Dort besaß die Narrengesellschaft der Connards[2] eine Art von Monopol für die Veranstaltung der Fastnachtslustbarkeiten und sie benutzten dieses Monopol, wie es in einem ihrer Manifeste heißt, um der Welt einen sokratischen Spiegel vorzuhalten. Von ihren tollen Streichen wissen die zeitgenössischen Berichte viel zu erzählen. Es scheint, daß sie die dramatische Vorführung von den Ereignissen des Stadtklatsches mit besonderer Vorliebe betrieben. So verspotteten sie 1509 einige Domherren, die sich von Zigeunern aus der Hand hatten wahrsagen lassen, ein andres Mal verspotteten sie einen Ehemann, den sein schlaues Weib mit Hilfe eines fingierten Gespensterspuks hinters Licht geführt

1) Farel erklärte sich schon 1524 in einer seiner Thesen (abgedr. bei Herminjard 1, 195) gegen die heidnischen Fastnachtslustbarkeiten, womit er offenbar auch die dramatischen Possenspiele meinte. In den Genfer Kirchengesetzen von 1542 und 1555 wurden die „chansons et représentations viles et deshonnestes, comme aussi les masques, mômons et môméries“ als „choses abominables devant Dieu“ verboten; vgl. E. Gaullieur in der Revue suisse 11, 135. Weiteres über das Drama im kalvinistischen Genf s. o. S. 506.

2) Über diese Gesellschaft vgl. Floquet in der Bibl. de l'école des chartes A. 1, 105 ff.

hatte.[1] Bei den Nachrichten über das Auftreten der Connards beim Rouener Karneval von 1540 ist es nicht in allen Fällen klar, ob es sich um wirkliche Sottien handelt oder bloß um komische Gruppen im Festzug, vielleicht mit ein paar erläuternden Worten, jedenfalls sind manche Einfälle ganz im Geist der Sottie gehalten. Neben der früher erwähnten pantomimischen Vorführung der großen Wäsche von Adel, Geistlichkeit und Volk wurde auch die schlechte Geschäftslage dargestellt; Marchandise wurde feierlich begraben. Auch die auswärtigen Gegner Frankreichs bekamen ihr Teil. Heinrich VIII., der sich am Kirchengut vergriffen hatte, erschien als tempelräuberischer Belsazar, dann führte er mit Papst Paul III., Kaiser Karl V. und noch einem Narren ein Spiel auf, bei dem die Weltkugel als Spielball diente. Offenbar waren diese Spiele interessanter als die Rouener Sotties, die sich jetzt noch erhalten haben; diese sind ohne eigentliche Handlung, lustige Gespräche, deren Hauptreiz wegen der vielen dunkeln Anspielungen auf lokale Ereignisse für uns nicht mehr vorhanden ist. Merkwürdig ist in diesen Stücken die Stellung zu den großen kirchlichen Fragen. In dem einen erscheint die Mère Sotte und erklärt, sie wolle sich jetzt Mère de Ville nennen, offenbar weil alle Bewohner der Stadt Narren seien[2], vor ihr erscheinen die drei grotesken Figuren Gardenappe, Gardepot und Gardecul, in denen die Schlemmerei und Unzucht der Geistlichen verkörpert sein soll. Dagegen in einer andern Sottie, wo der Badin sich über die verschiedenen Arten der Narren verbreitet, erwähnt er auch diejenigen, die sich für ihre Überzeugung verbrennen lassen. Offenbar wollten also die fröhlichen Gesellen sich das Recht des Spottes über die Geistlichkeit bewahren, ohne deshalb die Konsequenzen der Reformatoren zu ziehen, und nachdem sich in früherer Zeit oft genug das Domkapitel über sie beschwert hatte, ist es nicht zu verwundern, daß sie nun auch den Haß der Kalvinisten auf sich luden. 1562 fühlten sich diese in der Stadt sicher genug zu einem gewalttätigen Auftreten; als im Karneval dieses Jahres die Connards ihren Umzug halten wollten, wurden sie mit Steinwürfen empfangen.[3]

1) S. o. 1, 452. Eine derartige Gespenstergeschichte wird übrigens auch im Decameron 7, 1 erzählt.

2) Vgl. Julleville zu Rép. Nr. 144, Le Roux de Lincy II, Nr. 5. S. 14 wird Gargantua erwähnt.

3) Vgl. die Stelle aus Bezas Hist. ecclésiast. bei Floquet 1, 118. Andre Rouener Stücke, die einen mit der Sottie verwandten Charakter zeigen, können hier übergangen werden, z. B. Rép. Nr. 181 u. 197.

Auch der berühmte Mischband des britischen Museums enthält zwei Sottien, die vermutlich aus unserm Zeitraum stammen, doch ist hier die Satire ganz allgemein gehalten. Die eine (Sottie des Trompeurs Nr. 204) dreht sich im wesentlichen um Wortspiele; so erscheint im Gefolge der Sottie unter anderm der personifizierte Wortwitz Jedermann (Chacun)[1], also jedermann ist ein Narr, ferner erscheint die Zeit und gibt dem Chacun eine Trompete, denn „Chacun qui veut régner selon le temps devient trompeur", d. h. ungefähr: Jedermann, der dem Lauf der Zeit folgen will, muß trompeur (Trompeter oder Betrüger) werden. Ebenso wird auch in der Sottie vom Narrenkönig (Rép. Nr. 185) mit den hergebrachten Motiven operiert. Zu Beginn steht in der üblichen Weise der Beherrscher des Narrenreichs auf der Bühne und ruft seine Untertanen herbei; wie in der Genfer Sottie erstreckt sich das Spiel bei dieser Gelegenheit von der Bühne in den Zuschauerraum, wo der Büttel Sotinet nach versteckten Narren sucht. Einer wird mit Gewalt heraufgeholt und es zeigt sich, wie bei der Mère Sotte in Gringoires berühmtem Stück, daß er unter seinen Kleidern noch Narrenkleider hat. Im übrigen scheinen hier Anspielungen auf Streitigkeiten in einer Narrengesellschaft enthalten zu sein; der Störenfried Coquibus, der Ratten trägt (rat-porteur, rapporteur, also wieder einer der üblichen Wortwitze), wird fortgejagt und zum Schluß singen die Narren den Psalm: Ecce quam bonum et jucundum habitare fratres in unum. Eine solche fortwährende Wiederholung der nämlichen Motive mußte allmählich ihren Reiz verlieren, die Form war nicht beweglich und entwicklungsfähig genug. Die letzte noch vorhandene Sottie ist ein Narrengespräch, das die Pariser Basochiens im Karneval 1548 aufführten.

Indes befindet sich auch unter den Werken der Königin Margareta von Navarra eines, das wir als Sottie bezeichnen können. Die auftretenden Personen heißen Trop, Prou (Genug), Peu und Moins (Rép. Nr. 206). Unter Prou ist der Kaiser, unter Trop der Papst zu verstehen, der hier weniger vom religiösen als vom politischen Standpunkt aus befehdet wird. Die Dichterin will offenbar für den heißgeliebten Bruder eintreten und schwingt gegen dessen Feinde die Geißel der Satire, die sich jedoch, dem herkömmlichen Stil der Sottie entsprechend, in dunkeln und schwer

1) Über solche personifizierte Wortwitze s. o. 1, 478, 485; vgl. auch die Titel von zwei verloren gegangenen Farcen des Jean d'Abundance, Julleville, Rép. S. 95. Eine darunter: Le monde qui tourne le dos à Chacun wurde 1553 in Besançon aufgeführt; vgl. Robert S. 70.

verständlichen Anspielungen bewegt. Trop und Prou treten mit langen Eselsohren auf, Peu und Moins, die das kleine Volk bedeuten sollen, verhöhnen sie. Petit de Julleville vermutet wohl mit Recht aus dem Zusammenhang, daß alle vier mit Narrenkappen geschmückt waren.[1]

Schließlich verdient es Erwähnung, daß auch der komische Monolog nach mittelalterlicher Art seine Lebenskraft weiter bewährte. Daß die Anhänger der Reformation sich auch diese dramatische Form für ihre polemischen Zwecke nicht entgehen ließen, wird vor allem durch den Monologue de Messire Jean Tantost bewiesen, der in Lyon, nach der Eroberung dieser Stadt durch die Reformierten 1562 erschien. Der Verfasser verwendet hier ein Motiv, das uns in der polemischen Literatur der Anhänger der Reformation häufig begegnet; er läßt den katholischen Priester Messire Tantost darüber klagen, daß jetzt so viele sich mit dem Bibelstudium beschäftigten, daß es sogar auch Schuster und Schneider gebe, die sich mit derartigen Studien abgäben, und daß man solche Leute auf dem Scheiterhaufen verbrennen müsse. Vor allem aber klagt er darüber, daß ein schönes Weib, dem er einmal begegnete, sich nicht nur seinen theologischen Argumenten, sondern auch seinen handgreiflichen Liebkosungen widersetzte. Daß dieser Monolog Beifall fand, geht schon daraus hervor, daß noch in demselben Jahre eine „Suite du Monologue etc." erschien, wo Messire Tantost sich darüber beschwert, wie ein bibelkundiger Knabe ihm mit verfänglichen Fragen zusetzte, also eine ähnliche Situation wie im Spiel der Königin Margareta vom Inquisitor.[2] Auch haben die Sermons joyeux, die lustigen Predigtparodien bis in die Zeit nach dem Ausbruch der großen kirchlichen Bewegung fortbestanden. So finden wir noch 1538 in den Stadtrechnungen von Cambrai einen Geldbetrag verzeichnet, den ein gewisser

1) Völlig eigner Art, aber noch am ehesten mit der Sottie verwandt, ist ein kleines Drama, das 1531 in Genf aufgeführt wurde, als diese Stadt, um sich gegenüber Savoyen einen Rückhalt zu sichern, ein Bündnis mit Bern und Freiburg geschlossen hatte (herausg. in den Mémoires et documents publiés par la société historique et archéologique de Genève 2, 21ff.). Da erschienen vier Sperber, eine Henne und drei Küchlein, diese suchten Schutz hinter drei großen A aus Tischlerarbeit in den Farben der drei Städte, die miteinander verbunden sind „alliés (A-liés) par des sermens". Die Sperber (Savoyen) fordern die Hühner auf, sich in ihre Gewalt zu begeben, doch diese vertrauen auf den Schutz der alliés.

2) S. o. S. 520. Über Messire Tantost vgl. Picot in der Romania 17, 251ff. Wir haben hier, soviel ich weiß, den ersten Beleg für das sonst damals noch wenig gebräuchliche Wort Monologue, s. o. 2, 264; 4, 310.

Claude le Mausnier dafür erhielt, daß er auf einem Faß stehend eine Predigt hielt und so das Volk belustigte.[1] Im Sammelband des Britischen Museums befindet sich ein Sermon joyeux, der das fleißige Trinken mit burlesker Anwendung von Bibelstellen empfiehlt; hier wird der Redner fortwährend durch Zwischenbemerkungen einer zweiten lustigen Person unterbrochen. Solche scherzhafte Reden wurden, wie sich noch zeigen wird, öfters von den Schauspielern zur Eröffnung ihrer Aufführungen verwendet und auch bei Aufführungen von Komödien des klassischen Stils hat man mitunter diese Sitte beibehalten, wie ja auch in Italien mitunter der Komödienprolog den Charakter einer selbständigen Soloszene annahm.

* * *

Dies sind in den wesentlichen Zügen die Schicksale der mittelalterlichen Formen in der neuen Zeit. Neben der Sottie hörte auch das Mysterium allmählich auf, eine in Betracht kommende Literaturgattung zu sein, auch die allegorische Moralität mußte absterben, nachdem sie eine Zeitlang durch die religiöse Bewegung mit neuem Inhalt erfüllt worden war; als fähig zu immer neuen Wirkungen hat sich bloß die Farce erwiesen. Eine wichtige Änderung im Betrieb aller theatralischen Gattungen war es aber, daß in diesem Zeitraum die dramatische Kunst immer mehr in die Hände der berufsmäßigen Schauspieler geriet.

Vor allem mußte das geistliche Drama in ihren Händen seinen weihevollen Charakter verlieren. Früher waren oft in einer Stadt Jahre und Jahrzehnte verflossen, bis man sich zu einer neuen Mysterienaufführung entschloß, die dann mit allem erdenklichen Pomp in Szene gesetzt und in der ganzen Gegend mit einer Spannung erwartet wurde, die die Empfänglichkeit und Genußfähigkeit steigerte. Der Bürger oder Handwerker, der eine Rolle übernahm, fühlte sich seiner Alltagswirksamkeit entrückt und zu einer höheren Aufgabe erhoben, in der er hingebungsvoll ganze Monate hindurch lebte und webte. Bei der Aufführung kam ihm dann das Vorrecht des Dilettanten zu statten, daß so viele unter den Zuschauern ihm persönlich bekannt waren und ihn durch ihren freundlich-parteiischen Beifall ermunterten.[2] Das alles war anders, wenn

1) Ein Abdruck dieser Aufzeichnung bei Durieu, Le théâtre à Cambrai, 1883, S. 166; zur Bibliographie der Monologe und Sermons joyeux s. o. 1, 456.

2) Bei einer Aufführung in Dijon entwickelte sich eine Prügelei zwischen der Frau eines Darstellers und einem Mädchen, das diesen Darsteller kritisiert hatte; vgl. Gouvenain in dem 1, 436 zitierten Aufsatz.

eine Truppe in die Stadt kam, die neben Moralitäten und Farcen unter anderm auch geistliche Spiele auf dem Repertoire hatte, die diese Spiele nicht auf einem eigens dazu hergerichteten und sorgfältig ausgeschmückten freien Platze darstellte, sondern, wie dies bei den Schauspielertruppen fast immer der Fall war, in einem geschlossenen Raum, der zur Entfaltung des eigentümlichen mittelalterlichen Inszenierungssystems wenig geeignet war, mit dürftiger Ausstattung und einer beschränkten Zahl von Darstellern, die berufsmäßig den einen Tag einen Heiligen, den andern Tag wieder eine andere Rolle darstellten, alles in der Absicht, ein paar Gulden zu verdienen und dann weiter zu ziehen. In solchen Fällen mußten alle die bekannten Einwände, die sich mit dem Aufhören der mittelalterlichen Unbefangenheit erhoben, nur noch in verstärktem Maße laut werden.

Bereits bei den Pariser Passionsbrüdern konnten wir sehen, wie auch unter den theatralischen Genossenschaften, die nicht aus Berufsschauspielern bestanden, die Kunst immer mehr einen geschäftsmäßigen Charakter annahm; schon durch die von ihnen beliebte Zerlegung der großen Mysterien in kleine Stücke, deren Aufführung sich durch den größeren Teil des Jahres hinzog, verloren diese Aufführungen den Charakter eines außergewöhnlichen Festes. Daß die Brüderschaft einen eigenen Theatersaal besaß, wurde schon erwähnt. 1538 erbaute in Lyon der Bürger Jean Noyron einen Theatersaal zu Spekulationszwecken, der, wie es scheint, nur bis zum Jahre 1541 bestand[1], ebenso wurde 1547 in Meaux ein hölzerner Theaterbau errichtet, in welchem man auch

1) In diesem Theatersaal bestand der Bühnenraum angeblich aus drei Stockwerken, die den Himmel, die Erde und die Hölle darstellten. Bis in die neueste Zeit hat man dies oft irrigerweise als die normale Anordnung der Mysterienbühne bezeichnet. Aber auch in bezug auf das Lyoner Theater ist die überlieferte Auffassung irrig, obwohl Julleville, Mystères 2, 135 unter Berufung auf Brouchouds Origines du théâtre à Lyon S. 11 und Colonias Histoire littéraire de Lyon (1730) 2, 429ff. von der Lyoner „scène à trois étages" spricht. Die Angabe Brouchouds, der keine Quelle nennt, beruht offenbar auf den unzuverlässigen Mitteilungen Colonias. Dieser erwähnt, gleichfalls ohne Quellenangabe, auf dem Theater Noyrons sei das Mysterium vom alten Testament dargestellt worden, das Colonia irrtümlicherweise dem Loys Choquet zuschreibt. Als Probe des damaligen Geschmacks zitiert er den Anfang dieses Mysteriums nach der Ausgabe von 1542: Erschaffung der Engel und Sturz Lucifers, und es ergibt sich deutlich aus dem Zusammenhang, daß Colonia sich nach dem Inhalt dieser Szenen seine Angaben über die Anordnung des Bühnenraumes willkürlich konstruierte. — Zu den Legenden von den Darstellern s. o. S. 502.

verschließbare Logen mieten konnte. Offenbar wurde auf diesem Theater ebenso wie auf dem Pariser die heilige Geschichte des alten und neuen Testaments in kleine Abschnitte zerlegt von Einwohnern der Stadt dargestellt. In diesem geschäftsmäßigen Betrieb konnte man natürlich nicht mehr ein frommes Werk erblicken. Es wurde später erzählt, daß mehrere der Darsteller ein schlechtes Ende nahmen, wie z. B. der Darsteller des Satan am Galgen endete, und man sah darin eine göttliche Strafe; ähnliche Legendenbildungen werden uns von jetzt ab häufiger begegnen. In Lyon wurde seit dem Jahr 1540 — höchst wahrscheinlich in dem erwähnten Theatergebäude — an Sonn- und Feiertagen nach Tisch der größte Teil der Geschichten des alten Testaments jedesmal mit einer Farce am Schluß dargestellt. Diese bürgerlichen Dilettanten, die die Aufführung von Mysterien immer geschäftsmäßiger betrieben, gaben auch mitunter in anderen Städten Gastvorstellungen. Nachdem den Mitgliedern der Pariser Passionsbrüderschaft die Aufführung geistlicher Spiele untersagt worden war, trafen sie doch noch c. 1550 mit einer gleichnamigen Brüderschaft in Rouen eine Verabredung, wonach alljährlich einige von den Pariser Mitgliedern gegen Bezahlung nach Rouen herüberkommen sollten, um dort die Passion zu spielen.

Doch gab es auch, abgesehen von solchen bezahlten Mysteriendarstellern, einen berufsmäßigen Schauspielerstand, dessen Vorhandensein uns schon im Mittelalter bezeugt ist. Außer den Jongleurs[1] pflegten auch die Pariser Enfants sans souci gegen Entgelt ihre Farcen zu spielen und unternahmen auch zu diesem Zweck Reisen in fremde Städte. Es gibt sogar aus jener Zeit schon vereinzelte Fälle, daß die wandernden Schauspieler auch geistliche Spiele vorführten. Im wesentlichen aber hat sich das berufsmäßige Schauspielertum am Possenspiel entwickelt; die Schauspieler, die in der ersten Zeit mit Namen genannt und wegen ihrer Geschicklichkeit gerühmt werden, sind ausschließlich Komiker. In der Zeit Franz' I. war der berühmteste unter ihnen Jean de Pont-Alais[2], der zu den Enfants sans souci gehörte und

1) Auch die alte Verbindung der Schwertfechtkünste mit der Schauspielkunst bestand weiter; bei der Aufführung der Genfer Sottie von 1524, in welcher die Bühnenanweisungen lateinisch sind, wurde die Rolle der Großmutter von Maître Pettremand, „grand joueur d'espée" gespielt.

2) Nachrichten über ihn und über andre Komiker dieser Zeit bei Julleville, Comédiens S. 167 ff. Der dort S. 183 erwähnte Comte de Salles war wohl gleichfalls Komiker „assez plaisant à veoir", wenn es auch in seinem Epitaph heißt:

Qui par mes gestes, brocards et tragédie
Maint assemblée ay souvent resjouie.

schon 1512 bei der berühmten politischen Sottie mitwirkte, die Gringoire in den Pariser Hallen aufführte; seinen Künstlernamen hat er von dem Pont-Alais nördlich von den Hallen bei St. Eustache. 1516 wurde er wegen Mitwirkung bei dem dramatischen Spottgedicht gegen die Königin-Mutter ins Gefängnis geworfen, doch stand er später bei den hohen Herrschaften in Gnade. Nachdem er seit 1519 zu wiederholten Malen in Lothringen die Hoffestlichkeiten durch sein Spiel erheitert hatte, wurde er 1530 von der Stadt Paris zur Mitwirkung bei den Einzugsfestlichkeiten für die Königin Eleonore angeworben[1], ebenso wirkte er 1533 als Festordner beim Einzug des Königs in Le Puy und begleitete auch den König als Farcenspieler auf seinen Reisen.[2] An seinen Namen knüpft sich, wie das ja stets bei beliebten Komikern der Fall ist, eine Fülle von lustigen Geschichten; auch wird er ausdrücklich als Rhétoriqueur und Verfasser dramatischer Dichtungen gerühmt, die indes für uns verloren gegangen sind; als sicher von ihm herrührend können wir nur zwei gereimte Bittschriften bezeichnen, deren burlesker Ton, mit behaglicher und liebenswürdiger Selbstironie gepaart, an ähnliche Erzeugnisse Marots erinnert. Nach Du Verdier hat er neben Satiren und Farcen auch Mysterien und Moralitäten verfaßt und ohne Zweifel auch aufgeführt; eine der erwähnten Anekdoten berichtet, wie er bei einer Mysterienaufführung einen Barbier, der mit möglichster Grandezza den König von Indien spielte, durch eine spöttische Anspielung auf sein Gewerbe außer Fassung brachte. Einem andern Enfant sans souci, Jean Serre, der jedenfalls vor 1532 gestorben sein muß, hat Marot ein reizendes, halb scherzhaftes und halb wehmütiges Trauergedicht gewidmet.[3] Von andern berühmten Komikern der Zeit können wir uns keine so deutliche Vorstellung mehr bilden; in der Farce vom Marktschreier und seinem Knecht (Rép. Nr. 76) erwähnen

1) Der bei dieser Gelegenheit erwähnte Italiener André wurde wohl nur für die äußere Ausschmückung sowie für die Erfindung und Anordnung der allegorischen Gruppen herangezogen, Jean de Pont-Alais sollte ihm wohl mit den entsprechenden Textworten an die Hand gehen. So ist vermutlich die bei Julleville, Comédiens S. 173 mitgeteilte Stelle aus dem Cérémoniel français zu verstehn.

2) Vgl. Baschet S. 3 und die dort zitierte Literatur. Außerdem wird dort noch ein andrer Schauspieler mit seiner Gesellschaft „Pierre de la Oultre, maistre compositeur et joueur de farces et moralités“ als vom König besoldet erwähnt.

3) S. o. 1, 455.

die beiden im Gespräch eine ganze Reihe von verstorbenen und lebenden „farceurs“ offenbar mit ihren Theaternamen.[1]

Eine notwendige Folge dieser Entwicklung war es auch, daß die Geistlichen nun nicht mehr als Schauspieler auftraten. Während man früher den geistlichen Darstellern die weitestgehenden Zugeständnisse bewilligte — so wurde ihnen z. B. öfter gestattet, dem Charakter ihrer Rolle entsprechend, sich einen Bart wachsen zu lassen —, stoßen wir jetzt öfter auf Spuren des Mißtrauens von seiten der vorgesetzten kirchlichen Behörden. Als z. B. die Einwohner von Péronne 1534 die Aufführung eines Mysteriums von S. Barbara vorbereiteten, wurde angeordnet, daß bei der Zensur des Spieltextes die Rollen, die den Geistlichen zugedacht waren, einer besonders genauen Prüfung unterliegen sollten, 1551 wurde drei Klerikern, die eine Aufführung von Josephs Verkauf beabsichtigten, ihr Gesuch abgeschlagen. Aus dem ersten Jahrzehnt der Regierung Franz' I. liegen auch noch Beispiele vor, daß Geistliche mit der vollsten mittelalterlichen Unbefangenheit selbst bei der Aufführung burlesker Stücke als Dichter oder Darsteller mitwirkten, wie der bereits erwähnte Monsieur Cruche und einige Priester in der Normandie, die ihr Vergehen mit leichten Geldstrafen abbüßten.[2] Rabelais ist wohl einer der letzten aus dem geistlichen Stand, der sich derartige Späße erlauben durfte.

Von förmlich organisierten Wandertruppen und durch Kontrakt miteinander verbundenen Berufsschauspielern erfahren wir zuerst um die Mitte des Jahrhunderts. Aus dem Jahre 1545 hat sich ein Kontrakt erhalten[3], worin „Anthoine de l'Espeyronnyère, joueur d'histoires“ ein Mitglied seiner Truppe auf ein Jahr verpflichtet „à luy aider à joer chacun jour durant ledict temps tant et autant de foys qui luy plaisa [lies: plaira] en l'art de joueur d'enticailles de Rome, consistant en plusieurs ystoires moralles, farses et soubressaulx“. Ein anderer Kontrakt, von 1552, bezieht sich nicht auf Schauspieler, sondern auf Musiker, die von einem joueur d'istoires et de moralitez angeworben werden.

1) Auch der in mehreren Farcen wiederkehrende Name Maître Mimin (vgl. Picot, Sottie Nr. VII, Julleville, Comédiens S. 341) scheint ursprünglich der Beiname eines Komikers gewesen zu sein, doch wechselt er in den verschiedenen Stücken seinen Charakter und ist keine stehende komische Figur, wie Harlekin oder Pickelhäring.

2) Vgl. Rép. s. a. 1516, 1518, 1523.

3) Herausg. v. Boyer in den Mémoires de la société historique, littéraire etc. du Cher, Ser. 4 Vol. 4 (1888) S. 287 ff.; bereits von Bapst S. 177 zitiert. Zu diesem Kontrakt vgl. auch unten S. 559.

Aus diesen Kontrakten ersehen wir aufs neue, wie das fahrende Volk neben seiner früheren dramatischen Spezialität, der Farce, nun auch das ernste Drama übernahm, das früher von den Priestern und auch von den seßhaften Bürgern in den Städten gepflegt wurde. Damit war der eigentliche Schauspielerstand in seiner heutigen Bedeutung geschaffen. Die geistlichen Spiele, die sie aufführten, mußten natürlich in bezug auf Umfang und Personenzahl beschränkt sein: Episoden aus den großen Zyklen, wie Joseph in Ägypten, Isaaks Opferung, Hiob; auch spielten sie vermutlich Gleichnisse, wie z. B. vom verlorenen Sohn und vom armen Lazarus.[1] Und wenn man jetzt überhaupt die Einmischung weltlich-komischer Elemente in solche Dramen mit argwöhnischem Blick betrachtete, so war das den Berufskomödianten gegenüber in doppeltem Maße der Fall; so beschwerten sich 1559 die Domherren von Le Mans, daß der Mißbrauch der heiligen Schrift durch eine Wandertruppe Ärgernis errege. Ein Stück der Lavallièreschen Handschrift (Rép. Nr. 43) kann uns deutlich machen, wie die Komödianten mitunter die heilige Geschichte für ihre Zwecke zurechtstutzten; mit offenbarer Benutzung von Motiven, vielleicht auch von ganzen Stellen aus der Mysterienliteratur, wird hier die weltlustige Maria Magdalena vorgeführt, die stolz auf ihre üppige Jugend die Ermahnungen der Geschwister in den Wind schlägt; nachdem sie abgegangen ist, endigt das Stück, ohne die Bekehrung vorzuführen, mit dem üblichen Abschluß der Farce: „Une chanson pour dire adieu."

Außerdem spielten sie auch allegorische und halballegorische Moralitäten; unter den „enticailles" und den Historien haben wir offenbar Stücke wie das von der römischen Frau und von dem Kaiser mit seinem Neffen zu verstehn, historisch-novellistische Dramen, die im damaligen Sprachgebrauch, auch von Theoretikern wie Sibilet mit den eigentlichen Moralitäten unter einem gemeinsamen Gattungsnamen zusammengefaßt wurden. So wird es nach

1) Über französische Spiele vom verlorenen Sohn s. o. 1, 382 f.; 2, 114. Von dem an letzterer Stelle erwähnten Drama, welches manche auch bei Gnapheus wiederkehrende traditionelle Züge enthält, sind vier alte Drucke bekannt, eine Inhaltsangabe bei Parfait 3, 139 ff. Verwandte Züge finden sich in einer Predigt des Franziskaners Menot, abgedr. bei Nicéron, Mémoires etc. 24, 386 ff. (Paris 1733). Zu den Aufführungsberichten bei Julleville, Rép. S. 58 ist nachzutragen, daß 1539 in Limoges dem Buchhändler Claude Cheyron die Erlaubnis zu einer Aufführung erteilt wurde, mit der Bedingung, daß dabei kein Ärgernis erfolge; vgl. die oben S. 502 zitierte Abhandlung von Arbellot. Über den Lazarus vgl. Julleville, Rép. Nr. 47.

begreiflich, wenn Sibilet über die Schäbigkeit der Moralitätenaufführungen klagt, die von Privatunternehmern des Gewinnes wegen veranstaltet würden, während die entsprechende Gattung der Tragödie bei den Griechen und Römern von Staats wegen mit dem höchsten Glanz und Pomp in Szene gesetzt worden sei.[1] Bei den Aufführungen scheint es üblich gewesen zu sein, daß man auf ein ernsteres Stück eine Farce folgen ließ, wie dies die Truppe in Lyon 1540 tat[2], ein Gebrauch, den der strenge Kalvinist Barran als eine Entweihung verurteilt; auch scheint es, daß man öfter die Vorstellung mit einem Monolog oder einer Sottie oder einem andern komischen Gesprächsspiel ohne eigentliche Handlung eröffnete, worauf dann die Einsammlung des Eintrittsgeldes im Zuschauerraum folgte.[3] Als solche Eröffnungsstücke sind wohl auch die komischen Gesprächsspiele in der Lavallièreschen Handschrift zu betrachten, in denen Galants in Unterredung miteinander oder auch mit dem Badin auftreten; in solchen Fällen erscheinen die Darsteller nicht in einer bestimmten Rolle, sondern spielen sich selber. Offenbar gehört auch hierher die „Satyre qu'on appelle communément les Veaux", die vor den ersten Aufführungen der beiden Komödien Grévins voranging.

Aus derselben Zeit wie die ersten Kontrakte der Schauspieler stammen auch die ersten Nachrichten über ihr Verhältnis zu den Behörden. Als 1541 eine Wandertruppe nach Amiens kam und die städtischen Behörden um Erlaubnis zur Aufführung des alten Testaments oder der Apokalypse bat, wurde ihnen ihre Bitte gewährt, doch unter der Bedingung, daß sie wegen der Feuersgefahr nicht bei Kerzenlicht und außerdem nicht während des Gottesdienstes spielen dürften, ferner daß der Eintrittspreis nicht mehr als zwei Deniers betragen solle. Als 1556 wieder eine Wandertruppe mit einem Repertoire von Historien, Moralitäten, Tragödien und Farcen erschien, waren die Bedingungen schon viel strenger; sie durften nur sechs Tage spielen, und um sicher zu sein, daß sie „nur ehrbare und in keiner Hinsicht obszöne Moralitäten" auf-

1) Diese Gleichsetzung der antiken Tragödie und der Moralität begegnet uns übrigens auch in der Definition der Tragödie vor Baïfs Elektra-Übersetzung (s. o. S. 409): Tragédie est une moralité composée des grandes calamitez etc.

2) Weitere Fälle in Lille s. o. S. 501, in Béthune 1532 und 1562 usw.

3) Hierüber vgl. Picot zur Sottie Nr. XVII, sowie die Bemerkungen in der Einleitung über die Reihenfolge der einzelnen Teile einer Aufführung; eine allgemein anerkannte Norm hat hierin wohl kaum bestanden. Über die Veaux vgl. Parfait 3, 314.

führten, verlangte der Rat eine vorherige Einsichtnahme der Stücke. Ferner haben wir hier den ersten und später sehr oft wiederkehrenden Fall, daß den Komödianten die Ankündigung ihrer Aufführungen durch einen geräuschvollen „cry" mit Begleitung von Musikinstrumenten versagt wurde, während man in früherer Zeit den Landeskindern dergleichen ohne weiteres erlaubt hatte; dafür sollten sie an den Straßenkreuzungen und an der Tür des Theatersaals Zettel ankleben, wie sie jetzt bei den Schauspielern als Ersatz für den Cry immer mehr gebräuchlich wurden.[1] Als drei Jahre darauf (1559) wieder eine Wandertruppe kam mit Moralitäten, Farcen und musikalischen Produktionen, bewilligten die Ratsherren eine Spielzeit von zehn Tagen; jedoch außer der Bedingung der Einsichtnahme in die Texte wurde diesmal auch verlangt, daß die Truppe zuerst im Ratszimmer vor den Ratsherren eine Aufführung veranstalten müsse. Auch dieser Vorgang ist in der Geschichte des fahrenden Komödiantentums neuerer Zeit von typischer Bedeutung; die „Ratskomödien" entwickelten sich zu einem ständigen Brauch. Ebenso ist auch aus dem folgenden Jahr (1560[2]) ein merkwürdiger Vorgang in den Akten überliefert. Es kam eine Truppe, die „die Apokalypse und andere Historien" spielen wollte, doch wurde diesmal die Entscheidung der Geistlichkeit übertragen, weil das grundsätzliche Bedenken erhoben wurde, ob es nicht unerlaubt sei, von solchen Leuten die heilige Geschichte darstellen zu lassen. Also die geistlichen Spiele, die früher als etwas Erlaubtes, ja Löbliches gegolten hatten, verloren diesen Charakter durch die geschäftsmäßigen Aufführungen des fahrenden Volkes. In eine noch bedenklichere Lage gerieten aber die Schöffen von Amiens, als zwei Monate darauf eine Truppe erschien, an ihrer Spitze Jean Poignant, der den grotesken Schauspielernamen „Abbé de la Lune" führte. Er präsentierte einen offenen Brief des Königs, der ihm erlaubte, in allen Städten des Landes zu spielen und es fragte sich nun, ob die Schöffen diesen Befehl anerkennen oder, was sie viel lieber getan hätten, die Schauspieler abweisen sollten. Es wird uns später, namentlich in England, noch oft der Fall begegnen, daß Fürsten und große

1) Über frühere Beispiele von Theaterzetteln s. o. Bd. I S. 221; über Theaterzettel in England s. u. Bd. IV S. 478. In Nürnberg beschloß der Rat am 8. August 1527: „Dem spilman mit der docken ist vergont, sein spil anzuslahen und zu halten."

2) Vgl. Julleville, Les mystères 2, 162. Bei Julleville, Les Comédiens S. 346 wird das Ereignis in das Jahr 1562 verlegt.

Herren durch Gewährung solcher Privilegien an Wandertruppen die sittenstrengen Behörden der Städte in Verlegenheit setzten.

Zur Ergänzung dieses Bildes soll nur noch auf die Schicksale des Schauspielunternehmers Lepardonneur hingewiesen werden, der 1556 in Rouen mit fünf Schauspielern und mit drei Sängern in kindlichem Alter Vorstellungen gab und zwar in einem Saal, der sonst für das Ballspiel verwendet wurde; solche Säle sehen wir in der folgenden Zeit in ganz Europa von den Wandertruppen mit Vorliebe für ihre Zwecke benutzt. Es war dies in Rouen das erste Mal, daß eine solche Wandertruppe erschien und so ist auch das unklare und widerspruchsvolle Verhalten der Behörden zu erklären. Während einer Vorstellung des geistlichen Dramas von Hiob erschienen Beamte des Parlaments und untersagten die Fortsetzung des Spiels, dann aber erhielt Lepardonneur doch noch die Erlaubnis zur Fortsetzung seiner Vorstellungen und zwar unter den bekannten Bedingungen: vorherige Prüfung des Repertoires durch Geistliche, Unterlassung der geräuschvollen Ankündigungen; außerdem wurde eine Farce, „Le retour du mariage", ausdrücklich untersagt. Es ist dies, wie bereits Petit de Julleville bemerkt hat, höchstwahrscheinlich die Farce „Pélerinage de Mariage", die in der Lavallièreschen Handschrift erhalten ist und mit einer burlesken Parodie der kirchlichen Litaneien schließt; der Bittgesang richtet sich gegen die bösen Weiber.[1] Bei den einheimischen Narrengesellschaften hätte man das gewiß nicht so streng genommen.

Man begegnete also dem Schauspielerstand von vornherein mit Mißtrauen und Geringschätzung. Die Mitglieder des Standes werden ja schwerlich einen sehr frommen Lebenswandel geführt haben; in einer Farce treten drei „Galants" auf, die sich als Schauspieler bekennen und sehr freie moralische Ansichten zur Schau tragen.[2] Aber die Basochiens und die Mitglieder der Narrengesellschaften waren gewiß auch keine Heiligen, doch dünkten sie sich hoch erhaben über die Farcenspieler von Beruf; auch ein gesetzter Bürgersmann wie Jean Bouchet[3] preist in einer Epistel

1) Vgl. Julleville, Répertoire Nr. 165. Daß in dieser Handschrift sich Repertoirestücke Lepardonneurs befinden, ergibt sich aus IV. Nr. 10 (Répertoire Nr. 76). Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang, daß in der Farce vom Aventureux (Le Roux de Lincy III. Nr. 15 Rép. Nr. 71) die Schlußverse, in denen das Benefizienwesen verspottet wird, in der Handschrift durchgestrichen sind.

2) La Réformeresse, Rép. Nr. 181. Der Badin sagt zu den dreien: Musiciens, joueurs de farces, Ils aiment les petites garces Plus qu'ils ne font leur créateur.

3) Vgl. Julleville, Comédiens S. 350.

die Basochiens von Bordeaux im Gegensatz zu den verächtlichen Menschen, „qui n'ont mestier aultre que farcerie“ und oft als arme Schlucker im Spital endigen. So blieb der neue Schauspielerstand, auch nachdem er das ernste Drama in seinen Bereich gezogen hatte, doch mit dem alten Fluch der Spielleute und Possenreißer behaftet.

Und wie im Mittelalter zusammen mit den Spielleuten öfter Spielweiber auftraten, so finden wir auch jetzt Weiber bei den wandernden Komödiantentruppen. Der oben S. 554 erwähnte Kontrakt von 1545 bezieht sich auf ein Weib, Marie Ferré, die Frau des Marktschreiers Michel Fasset, die für ein Jahr dem Unternehmer Espeyronnyère ihre Mitwirkung bei der Vorführung von Historien, Farcen und Springkünsten zur Verfügung stellte. Auch eröffnet uns der Kontrakt einen Einblick in das Elend des Standes. Marie Ferré muß sich verpflichten, ihre Sache gut zu machen „en telle manière, que chacun qui assistera prendra joyeuseté et recréation, pour gagner, amasser et lever deniers des personnes qui vouldront veoir joer pour et au proffict dudict de L'Espeyronnyère“; dafür soll sie außer freier Station noch zwölf Livres Tournois jährlich empfangen — nach der Ansicht Boyers auch für die damalige Zeit eine dürftige Summe — und wenn ihr jemand während des Engagementsjahres Geld oder Kleider schenkt, soll Gailharde, femme dudict de l'Esperonnyère die Hälfte bekommen.

* * *

Betrachten wir nunmehr die Einwirkungen der klassischen Komödiendichtung in Frankreich, so treten uns ähnliche Erscheinungen entgegen, wie in der Geschichte der französischen Tragödie. Auch auf dem Gebiet der Komödie geht die Übersetzertätigkeit der selbständigen Dichtung voran, doch reicht sie nicht in eine so frühe Zeit zurück und ist nicht so reichhaltig wie in Deutschland. Um das Jahr 1500 erschien in Paris eine Ausgabe des Terenz, wo jede Szene von zwei Übersetzungen — in Prosa und in Versen — begleitet ist. Der Übersetzer bewegt sich, wie schon aus seinem gereimten Prolog hervorgeht, ganz im Gesichtskreis der Rhétoriqueurs[1], die Abbildungen sind in demselben Stil ge-

1) Er nennt sich nicht, doch beziehen sich vermutlich auf ihn die Worte in Pierre Grognets Louange des bons facteurs (gedr. 1533): Maistre Gilles, nommé Cybille Il s'est monstré très fort habille Car il a tout traduyt Thérence

halten, wie in den gleichzeitigen Straßburger Ausgaben, außer dem üblichen runden Theaterbau im gothischen Stil findet sich zu Anfang auch die Darstellung einer Szene, die in solchen anspruchsvolleren Werken der höfischen Literatur dieser Zeit fast regelmäßig wiederkehrt: der Übersetzer überreicht sein Werk dem Könige. Um dieselbe Zeit erschien auch eine Übersetzung von Plautus Amphitruo; der Standpunkt des Übersetzers ergibt sich schon aus dem Titel „La premiere farse de plaute nommee amphitrion laquele comprent la naissance du fort hercules, faite en rime". Die Übersetzung ist sehr weitschweifig, auch sind die Pointen öfter nicht richtig wiedergegeben, doch wird durch die Anwendung der üblichen paarweis gereimten Kurzzeilen unwillkürlich etwas von dem Ton und der Stimmung hervorgerufen, an welche man damals durch die einheimische Farcenliteratur gewöhnt war. Die ausführlichen szenischen Anweisungen lassen vermuten, daß der Übersetzer an eine Aufführung dachte.[1] Doch ist aus dieser ganzen Zeit — bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts — kein einziges Beispiel einer Plautus- oder Terenzaufführung in französischer Sprache bekannt[2]; die einheimische Produktion auf dem Gebiete des komischen Dramas war so reichhaltig, daß man keiner fremden Einfuhr bedurfte und auch die Anhänger der humanistischen Bildung wußten im Zeitalter Marots und Rabelais die altheimische Lustigkeit wohl zu schätzen. Sibilet, der Theoretiker dieser Generation, hat, wie bei der Moralität so auch bei der Farce einen bequemen Ausgleich zwischen heimischer Überlieferung und klassischer Poetik angebahnt, indem er die Farce

---

Où il y a mainte sentence. Vgl. Montaiglon, Recueil 7, 9. Nach Du Verdier soll diese Übersetzung von Octavien de Saint-Gelais herrühren, eine Ansicht, der auch Octaviens Biograph Molinier (1910 S. 239ff.) zustimmt.

1) Die obigen Mitteilungen über die ältesten Übersetzungen des Terenz und des Plautus nach den Exemplaren in der Bibliothèque nationale und der Bibliothèque Sainte Geneviève. Näheres über die Drucke, ihre Herkunft und ihre Datierung bei Brunet 5, 720 und 4, 163.

2) Eine Ausnahme bildet indes die Aufführung der Menächmen in französischer Sprache in Ferrara zur Feier des Einzugs der Herzogin Renata, vgl. d'Ancona 2, 137. Auch von Aufführungen neulateinischer Dramen in französischer Sprache hören wir nichts, wenn auch einige wenige Beispiele von französischen Übersetzungen solcher Dramen zu erwähnen sind: der Acolastus des Gnapheus und der Joseph des Macropedius von Antoine Tiron (beide Antwerpen 1564). Florent Chrestien veröffentlichte 1567 zusammen mit seiner Übersetzung von Buchanans Streitschrift gegen die Franziskaner auch dessen Drama Jephthes. Vgl. Holl S. 176f.

mit dem Mimus der Römer vergleicht[1]; beides kurze Possenspiele, nur mit dem Zwecke, Gelächter zu erregen und dazu sei die herkömmliche Form, ohne Akteinteilung und in paarweis gereimten Kurzzeilen am geeignetsten. Wenn Ronsard 1549 den Plutus des Aristophanes übersetzte und mit seinen humanistischen Freunden im Collège Coqueret zur Aufführung brachte, so ist das der erste bekannte Fall, daß eine ins Französische übertragene antike Komödie wirklich auf den Brettern erschien, doch zeigt diese Komödie, wie bereits früher bemerkt, eine auffallende Verwandtschaft mit dem Gedankenkreis der mittelalterlichen Moralität.[2]

Überhaupt ist die Bedeutung der Vorbilder des klassischen Altertums für die Entwicklung des französischen Renaissancelustspiels bei weitem nicht so groß wie für die des Trauerspiels. Weit stärker hat die italienische Literatur eingewirkt, die seit Franz I. und noch mehr seit der Ankunft Katharinas von Medici durch die Hofgunst getragen war. Der erste Schritt zur Einbürgerung des italienischen Lustspiels in der französischen Literatur wurde von Charles Estienne unternommen. Er war ein Mitglied der berühmten Gelehrten- und Buchhändlerfamilie und hat als Lehrer und Erzieher Antoine de Baïfs ohne Zweifel zu der Entwicklung des neuen literarischen Ideals der Plejade das Seinige beigetragen. Schon 1542 hatte er, wie Du Verdier berichtet, eine Übersetzung der Andria mit antiquarischer Einleitung veröffentlicht

---

1) Das nämliche tat übrigens J. C. Scaliger noch 1561 in seiner Poetik I, 15, wo er nach Aufzählung der Personen, die im Mimus aufzutreten pflegten, wie Kneipwirte, Köche usw. hinzufügt: „Nunc Galli monachos adulteros aut clatorum [lies: clatrorum] desertores tanta venere ostentant, ut merito existiment omnes eis cedere nationes.“ I, 10 definiert er den Mimus als „poema, quodvis genus actionis imitans ita, ut ridiculum fiat“ und fügt hinzu: „Sunt igitur duo genera, quae etiam vicatim et oppidatim per universam Galliam mirificis artificibus circumferuntur, morale et ridiculum.“ Dagegen tadelt Scaliger I, 21 das französische System der getrennten Standorte.

2) Dasselbe gilt, wie gleich hier bemerkt werden soll, von einer „Moralité française“, die 1560 in Bordeaux von den Schülern aufgeführt wurde. Aus dem bei Julleville, Comédiens S. 311 nach Gaullieur S. 256 mitgeteilten Personenverzeichnis geht deutlich hervor, daß diese vermeintliche „moralité“ nichts anderes war, als eine Übersetzung von Lucians Timon. — Eine Übersetzung der Andria (Lyon 1555) soll nach Goujet schon in einer früheren Auflage von 1537 existieren und von B. des Périers verfaßt sein, doch passen dazu nicht die Worte des Übersetzers in den vorangestellten Versen „aux lecteurs“ (Paris, Arsenal); vgl. über diese Übersetzung sowie über die verschollene von Charles Estienne die bibliographischen Angaben bei Brunet 5, 721 f.

und im folgenden Jahre, 1543, erschien seine Komödie „Les Abusez".[1]

Die Vorrede ist ein sehr merkwürdiges Dokument der Literaturgeschichte; wir hören hier, wie ein humanistisch gebildeter Schriftsteller in jener sonst so toleranten Zeit sich über eine altüberlieferte nationale Form ganz in dem schroff ablehnenden Tone äußert, der erst mehrere Jahre später durch die Dichter der Plejade üblich wurde. Und zwar richtet sich dieser schroffe Ton sogleich gegen das harmlose komische Drama, das sonst bei solchen literarischen Prinzipienkämpfen am wenigsten mit hereingezogen wird und das sogar in diesem Fall den am reichsten und schönsten entwickelten Teil der alten Kunst darstellte. Charles Estienne selber fühlt sich veranlaßt, Stücke wie den Pathelin und eine burleske Prozeßszene Coquillarts[2] von seinem Verdammungsurteil auszunehmen. Dafür bekämpft er um so entschiedener die Kunstgattung der Farce im allgemeinen, die er für eine Verkürzung und Verstümmelung der antiken Komödie hält[3], ohne stilgerechten Aufbau und Abschluß, nur durch ein paar lächerliche Worte und Späße wirkend, dabei ohne die Kunst der leicht hingeworfenen Andeutungen, die der Hörer sich selber zu ergänzen hat, und mit einer ungeschickten Art der Inszenierung, bei der auch die Personen auf dem Schauplatz verweilen, die dort nichts zu tun haben. Zudem gefielen sich die Farcendichter darin, bestimmte einzelne Persönlichkeiten zu verspotten, ein Unfug, der in der griechischen Komödie zur Zeit des Aristophanes geherrscht habe, später jedoch mit Recht abgeschafft worden sei (s. o. S. 538f.). Diese spätere Lustspieldichtung des Altertums mit ihren spannenden Verwicklungen, ihren unerwarteten und doch wohl vorbereiteten Wendungen, ihrer kunstvollen Durchkreuzung verschiedener Handlungen, ihrer regelmäßigen Einteilung in fünf Akte, in denen auch das Auftreten und Abtreten der Personen stets wohl erwogen ist[4]: das alles

1) Nach andern ist das Erscheinungsjahr des ersten Druckes 1540; vgl. Toldo in der Revue d'hist. lit. 4, 379. Auszüge aus der Vorrede bei E. Chasles, La comédie au 16e siècle (1862) S. 41ff.

2) Über das Playdoyer Coquillarts s. o. 1, 446. Über den Thibault Channevotte von Cretin, den Estienne auch noch in diesem Zusammenhang nennt, vermag ich nichts anzugeben.

3) S. o, 1, 389; bei seiner Bemerkung über die Andeutungen in der Komödie dachte Estienne wohl an die Theorie des Aristoteles von den ὑπόνοια s. o. S. 267.

4) Für die einzelnen Akte schreibt Estienne fünf bis sechs Szenen vor, für die Zwischenakte empfiehlt er Intermedien nach italienischer Art, auch legt

wird von Charles Estienne begeistert angepriesen und Terenz als das Muster dieses Stils empfohlen. Aber die Komödie, durch deren Übersetzung er selber den neuen Stil bei seinen Landsleuten einführen will, ist keine Terenzische, sondern eine neue italienische, die freilich nach Estiennes Urteil Terenz selber nicht leicht besser hätte dichten und ausführen können, nämlich die Sieneser Komödie Gl' Ingannati. Der Übersetzer hält sich ziemlich genau an seine Vorlage; die Hauptänderung besteht darin, daß er den auftretenden Personen französische Namen gibt und den für die französischen Hörer weniger interessanten spanischen Kapitän wegläßt. Auch die Prosaform hat er beibehalten und so das erste Beispiel für die Anwendung dieser Form im französischen Lustspiel gegeben.[1] Übrigens steht es in einem gewissen Widerspruch mit Estiennes begeistertem Lob der Terenzianischen Manier, daß er unter den italienischen Lustspielen gerade eines auswählt, in welchem das modern-romantische Element besonders stark vertreten ist, er sagt übrigens mit Recht in der Vorrede, daß dies Werk hinsichtlich der Erfindung die Komödien Ariosts und Aretinos überrage. Aus den nächsten Jahren sind noch zwei französische Übersetzer zu erwähnen: Jacques Bourgeois (1545) und Jean Pierre de Mesmes (1552), beide übertrugen die Suppositi des Ariost, also ein Lustspiel, das sich enger an die antiken Vorbilder anschließt. Bourgeois' jetzt verschollene Übersetzung war in Reimen abgefaßt, de Mesmes bediente sich der Prosa. Während aber diese Arbeiten sich zunächst, wie es scheint, nur in Buchform verbreiteten, konnte man im Jahre 1548 auf französischem Boden eine glanzvolle Komödienaufführung in italienischer Sprache bewundern, als der neue König Heinrich II. mit seiner Gemahlin Katharina von Medici in Lyon einzog. Die Florentiner Kolonie in der reichen und mächtigen Handelsstadt, die in der Geschichte der französisch-italienischen Beziehungen eine so wichtige Rolle spielt, erwies dem Herrscherpaar eine besondere Aufmerksamkeit durch die Darstellung der Calandria des Bibbiena. Wie im Prolog bemerkt wird, wählte man gerade dieses Stück wegen seiner Lustigkeit und wegen der angesehenen Stellung des Verfassers, der bei den Häusern Frankreich und Medici in so hoher Gunst gestanden hätte. Im übrigen beschränkt sich der Berichterstatter darauf, zu

er großes Gewicht auf einen würdig ausgestatteten amphitheatralischen Theaterbau; vgl. Morf S. 102.

1) Eine Vergleichung mit dem Original gibt Toldo in der Revue d'hist. litt. 4, 380f. und Kuhnke, Diss. Breslau 1912.

erzählen, wie die Italiener den Schauplatz nach ihrer heimischen Art reich und kunstvoll ausgestattet hatten, besondere Sorgfalt verwandte man auf die prächtigen und für den König sehr schmeichelhaften allegorischen Zwischenspiele.[1] Doch zeigte sich auch die italienische Schauspielkunst bei dieser Gelegenheit von der besten Seite; es war bereits die Rede davon, daß der Florentiner Barlacchia, ein Meister in der Darstellung alter Narren, den Calandro spielte und daß die französischen Zuschauer sich an dem ungewohnten Anblick erfreuen konnten, die weiblichen Rollen durch schöne und anmutige Schauspielerinnen dargestellt zu sehen.

Die Dichter der Plejade haben zunächst nicht diese italienischen Anfänge weiter fortgebildet. Jodelle, der auch auf dem Gebiet des komischen Dramas als Vorkämpfer die Bahn brach, ließ im Jahre 1552 außer der Tragödie Kleopatra auch noch eine Komödie vor König Heinrich II. im Hôtel de Reims aufführen, und zwar scheint es nach dem Bericht Pasquiers (s. o. 2, 444), daß sowohl im Hôtel de Reims, als auch nachher im Collège de Boncour beide Stücke unmittelbar hintereinander dargestellt wurden. Diese Vereinigung eines ernsten und eines komischen Dramas an einem und demselben Theaterabend, wie sie in Frankreich schon bei Aufführungen im mittelalterlichen Stil eingebürgert war, entwickelte sich in der folgenden Zeit zu einer ständigen Sitte. Die französischen Klassizisten, die innerhalb der Tragödie das komische Element als etwas Unorganisches und Störendes so streng zurückwiesen, haben an einer solchen Aufeinanderfolge entgegengesetzter Stimmungen niemals Anstoß genommen; es ist mir auch nichts davon bekannt, daß sie es für der Mühe wert gehalten hätten, sich zur Rechtfertigung dieser Sitte auf das Satyrspiel nach der Tragödie zu berufen. Nach Pasquiers Bericht führte die Komödie den Namen „La Rencontre“, und zwar deshalb, weil auf dem Gipfelpunkt der Verwicklung die verschiedenen Personen sich in buntem Gemisch zufällig in einem und demselben Hause zusammengefunden hätten, doch sei am Schluß dieser Wirrwarr sehr gut aufgelöst worden. Außerdem berichtet Pasquier noch von einer andern Komödie Jodelles, dem Eugène, der sich erhalten hat, und alles spricht dafür, daß entgegen der Angabe Pasquiers der Eugène die Komödie war, die bei den zwei ersten Auffüh-

1) La magnifica et triumphale Entrata del christianissimo Re di Francia etc. In Lyone appresso Guglielmo Rouillo 1549 (Bibl. nat.). Zu dem Folgenden s. o. S. 252 u. S. 328.

rungen der Kleopatra nach der Tragödie gespielt wurde.[1] Jedenfalls aber ist der Eugène Jodelles Erstlingskomödie; falls er mit der Rencontre nicht identisch sein sollte, dann ist er jedenfalls vor derselben gedichtet.

Dies ergibt sich mit vollster Deutlichkeit aus dem Prolog, der in seiner vorliegenden Gestalt offenbar für die Aufführung im Collège de Boncour bestimmt war.[2] Dieser Prolog — in Zehnsilblern — hat nach dem Vorbild des Terenz einen literarisch-polemischen Charakter und wendet sich gegen die farceurs, die das heilige Gewässer der Musen trübten und die Zeit, den Geist, das Fleisch und dergleichen persönlich auftreten ließen. Damit scheint es im Gegensatz zu stehen, wenn der Dichter ausdrücklich erklärt: „quil veut à chacun plaire Ne dédaignant le plus bas populaire", aber der stolze Dichter der

---

1) Daß beide Komödien identisch seien und daß Pasquier in seinem Bericht aus der einen Komödie „Eugène ou la Rencontre" zwei gemacht habe, ist eine Vermutung der Gebrüder Parfait (Histoire du théatre français 3, 290). Der einzige Grund, den sie anführen, daß nämlich andernfalls La Mothe, der erste Herausgeber Jodelles, nicht verfehlt haben würde, die Rencontre drucken zu lassen, ist nicht beweiskräftig; s. o. S. 416. Außerdem paßt die Inhaltsangabe Pasquiers nicht recht auf den Eugène. Vgl. die Beweisführung von Marty-Laveaux in seiner Ausgabe der Werke Jodelles 1, 311ff., wo auch darauf hingewiesen wird, daß La Mothe nach seinem eigenen Geständnis gar nicht alles Dramatische von Jodelle veröffentlichte.

2) Es heißt dort von dem Dichter:

Voyant aussi que ce genre d'escrire
Des yeux françois si longtemps se retire
Sans que quelqu'un ait encore esprouvé
Ce que tant bon jadis on a trouvé
A bien voulu dependre [l. despendre] ceste peine
Pour vous donner sa comedie, Eugène.

Daß der Prolog nicht für eine Aufführung vor dem König bestimmt war, ergibt sich aus den Worten:

Quant au theatre, encore qu'il ne soit
En demy-rond, comme on le compassoit
Et qu'on ne l'ait ordonné de la sorte
Que l'on faisait, il faut qu'on le supporte
Veu que l'exquis de ce vieil ornement
Ore se voue aux princes seulement.

Jodelle denkt hier offenbar an die glänzende Herrichtung des Zuschauerraums nach italienischer Manier; den Wunsch nach einem amphitheatralischen Zuschauerraum hatte schon Charles Estienne im Vorwort zu seiner Bearbeitung der Ingannati geäußert. Die römische Manier der Zwischenaktsmusik in der Komödie will Jodelle dem Zuschauer nicht zumuten, weil er fürchtet, sie könne ihnen barbarisch vorkommen.

Plejade hat sich zu diesem Zugeständnis offenbar durch Terenz bewegen lassen, der im Prolog zur Andria bekennt, er habe seine Komödien gedichtet „populo ut placerent".[1] Bei aller Verehrung für die klassischen Vorbilder betont jedoch der Prolog, daß die Handlung nicht aus den Alten entlehnt sei, sowie daß der Dichter einheimische und nicht fremdartige Verhältnisse vorführe (L'invention n'est point d'un vieil Menandre Rien d'estranger on ne vous fait entendre Le stile est nostre). Er stellt sich damit offenbar in bewußten Gegensatz zu der italienischen Manier, die zugleich mit dem alten Kunststil so vieles von den sozialen Voraussetzungen übernommen hatte, die sich mit der Gegenwart in Widerspruch befanden. Sein Verfahren erinnert mehr an die Schuldramatiker wie Reuchlin und Macropedius, die Stoffe aus dem Kreis der Farcenliteratur in Terenzischer Form darstellten. Die Hauptpersonen sind, wie so oft in der Farce, ein liederliches Weib (Alix), ein geduldiger Hahnrei (Guillaume) und ein verliebter Geistlicher (Eugène), doch wird das schöne Einvernehmen dieser drei Personen gestört durch den Kriegsmann Florimond, der schon früher mit Alix ein Liebesverhältnis hatte und nun nach seiner Rückkehr aus dem Felde über das treulose Weib in die höchste Wut gerät, in ihre Wohnung eindringt und ihr unter Schimpfworten und Mißhandlungen seine früheren Geschenke wieder abnimmt. Außerdem kommt auch noch ein ungeduldiger Gläubiger, der den Ehemann Guillaume verhaften lassen will. Doch löst sich alles in Wohlgefallen auf: Eugène hat eine Schwester Helene, die der Kriegsmann noch vor Alix geliebt hatte, aber ohne erhört zu werden, und die sich nun von ihrem Bruder verkuppeln läßt, um diesem den alleinigen Besitz der Alix zu sichern; man könne ja die Sache möglichst geheim halten, so daß ihre Ehre nicht leide, übrigens sei ja auch später eine Heirat nicht ausgeschlossen. Den Gläubiger befriedigt Eugène, indem er ihm für seinen Sohn eine geistliche Pfründe verspricht, worauf der Ehemann natürlich um so mehr geneigt ist, sich über sein Schicksal zu beruhigen

1) Auch in Peletiers Art poétique (1555) S. 71 heißt es: La comédie est expressément introduite pour plaire au peuple (non pourtant sans artifice et jugement). Weit exklusiver äußert sich Grévin im avant-jeu zu seiner Trésorière, obwohl diese Komödie durchaus nicht in einem feineren Ton gehalten ist als der Eugène. Wenn Jodelle in diesem Prolog auf das Argumentum verzichtet und dafür auf die erste Szene verweist, so ist das eine Nachahmung des Prologs der Adelphi, s. o. S. 271. Hierzu und zu den französischen Renaissancekomödien überhaupt vgl. die Aufsätze von Toldo in der Revue d'hist. litt. de la France Bd. 4—6.

und alle — natürlich ohne den Ehemann — sich zu einem fröhlichen Versöhnungsschmaus in Eugènes Wohnung begeben. In allen diesen Fährlichkeiten hat der Abbé Eugène einen Berater und Helfer an einem Kaplan Messire Jean, der sich durch seine Kuppeldienste „einen Fisch in dem großen Meer der Benefizien" einzufangen hofft; weit sympathischer ist der derbe Soldat Arnaud, der dem Kriegsmann zur Seite steht. Jodelle wollte offenbar eine Situation, wie sie für eine kleine Farce ausreichte, durch Häufung der Begebenheiten und Hinzufügung einer größeren Personenzahl zu einer kunstgerechten Lustspielhandlung erweitern, doch vermochte er keine interessante Verwicklung und Auflösung herbeizuführen; ebenso wie manche von den Komödiendichtern, die vor ihm ähnliches versuchten, muß er öfter seine Personen eine übertriebene Redseligkeit entfalten lassen, um die fünf Akte auszufüllen.[1] Diese Einteilung in fünf Akte mit Prolog am Anfang und Plaudite am Schluß ist so ziemlich das einzige, was im Aufbau der Handlung an den klassischen Stil erinnert, wenn man nicht im letzten Akt die Aussicht auf eine mögliche Vermählung Florimonds mit Helene hierher rechnen will. Auch das Motiv der Belauschung eines Monologs mit spöttischen Zwischenbemerkungen kommt bei Jodelle vor, der Kaplan trägt Züge des Parasiten und hat sich auch an einer Stelle die Weisheit des Terenzischen Gnatho zu eigen gemacht.[2] Den Schauplatz haben wir uns auf der Straße vor den Häusern der Beteiligten zu denken. Das alles stammt wohl unmittelbar aus dem römischen Lustspiel, von italienischen Einflüssen ist nichts zu bemerken, denn den Effekt, daß in der Schlußszene die Personen des Stücks nach italienischer Art fast vollzählig auf der Bühne vereinigt werden, brauchte Jodelle kaum erst von den Italienern zu entlehnen. Der Ton des Dialogs ist der einheimisch überlieferte, Jodelle hat auch das Versmaß der Farce beibehalten; die Wirkung, deren dies Versmaß sowohl im behaglichen Geplauder als auch in pointierten Redewendungen fähig ist, hat er trefflich verwertet. An manchen Stellen, wo die Angst des Abbé oder der Zorn des Kriegsmannes zum Ausdruck kommen soll, schlägt jedoch Jodelle einen höheren Ton an und verwendet Gemeinplätze des tragischen Stils, in denen sich

1) Der Umfang seiner Komödie (etwa 2000 Verse) entspricht ungefähr dem durchschnittlichen Umfang einer Terenzischen (etwa 1000 Verse), wenn man die verschiedene Länge der Verszeilen mit in Erwägung zieht.

2) I, 2: „S'il dit ouy, je dis ouy S'il dit non Je dis aussi non = Eunuchus 252: Negat quis nego; ait, ajo.

der Dichter der Kleopatra verrät; im Prolog bekennt er selber, daß sein Stil öfters gewichtiger sei als in den lateinischen Vorbildern.[1] Der Stoff ist insofern in mittelalterlicher Weise aufgefaßt, als Jodelle, der ebenso wie Ronsard sich in den Kämpfen der Zeit als ein entschiedener Gegner der Hugenotten hervortat, doch über die Liebesabenteuer der Geistlichen und den Protektionsunfug bei der Pfründenverleihung spottet, ganz in derselben Weise, wie dies früher in den Zeiten der sicheren und unbestrittenen Herrschaft der Kirche geschah; mitunter steigert sich sogar der Spott zu einem vernichtenden Hohn, der an Machiavellis Mandragola erinnert. Am meisten Sympathie zeigt Jodelle für Florimond und seinen Diener; der Feldzug gegen Karl V., von dem sie gerade zurückkommen, gibt dem Dichter hier wie in der Kleopatra Anlaß zu Schmeichelreden auf den König. Alix erfleht bei jeder Gelegenheit den Beistand des Himmels für ihre Spitzbübereien, sie führt fortwährend den Namen Gottes im Mund, während im übrigen der klassische Stil auch dadurch markiert ist, daß die Kriegsleute und die Geistlichen sich im Vorstellungskreis des heidnischen Olymps bewegen. Am widerwärtigsten wirkt natürlich der moralische Schmutz des Stückes in den Szenen, wo der Abbé die eigene Schwester verkuppelt.

Jodelle hat mit seiner neuen Art der Komödiendichtung unter den Poeten der jungen Schule mehrere Nachahmer gefunden, die sich ebensowenig wie er durch moralische Skrupel anfechten ließen und die Forderungen ihres Meisters Ronsard nicht allzu streng nahmen, wonach die Komödien ebenso wie die Tragödien „du tout didascaliques et enseignantes“ sein sollten.[2] Übrigens teilten diese Poeten mit Jodelle die Verachtung der überlieferten dramatischen Kunst, gegen die sie nicht müde werden, in Vorworten und Prologen zu eifern. So erklärt Jean de La Taille die Farcen und Moralitäten als ein Zeichen der „ignorance de nos vieus François“; er möchte dergleichen Stücke, die den Geschmack verderben, am liebsten aus dem ganzen Land verbannen. Grévin im Vorwort zur Trésorière wendet sich ähnlich wie Jodelle gegen die geschmacklosen Personifikationen in den allegorischen

1) Plus grave aussi qu'on ne permettroit pas
Si l'on suivoit les latins pas a pas.
Solche Stellen sind z. B. III, 2: O Jupiter etc.; IV, 3: Le haut soleil etc. Zur Begründung führt Jodelle an, daß die auftretenden Personen doch nicht zum niedrigen Pöbel gehörten.

2) Vgl. Ronsard ed. Blanchemain 3, 19.

Stücken; wenn er diese Gelegenheit auch noch benutzt, um die biblischen Dramen als eine Entweihung des Gottesworts zu erklären, so ist das ein Argument, das von seinen kalvinistischen Glaubensgenossen später noch oft genug von neuem vorgebracht wurde. Der Ärger über den Erfolg der vulgären Komödianten bricht in diesen Äußerungen mehrmals hervor. Der Prolog zur Trésorière enthält einen Angriff auf Martainville und sein „badinage inutile"; im Prolog zu den Ébahis eifert Grévin gegen die Komödianten mit ihren geräuschvollen Trommeln und Trompeten und ihren „tragédies farcées" und „farces moralisées". In ähnlichem Sinn äußert sich der Lateinpoet Griaeus. Als Schüler des Collegium Becodianum (Boncour), wo Jodelles dramatische Dichtungen eine so glänzende Aufnahme gefunden hatten, überbietet er die Polemik der neuen Schule mit jugendlichem Eifer[1]; im Prolog zu seiner Philargyria (1568) spricht er mit der größten Empörung von den Possenreißern, die beim unwissenden Pöbel keinen geringeren Beifall fänden als Ronsard und Baïf; neben Martainville nennt er auch den Pognantius, d. h. den Abbé de la Lune, Jean Poignant als einen, der durch die Darstellung von Dummköpfen und Betrunkenen und ähnliche Leistungen den Leuten das Geld aus der Tasche ziehe; das Kostüm dieser Possenreißer schildert er ganz ähnlich, wie Marot dasjenige des Jean Serre.

Aber auch darin folgten in den nächsten Jahren die Dichter der neuen Schule dem Beispiel des Bahnbrechers Jodelle, daß sie von den verachteten Farcendichtern das Versmaß und damit zugleich auch manche hübsche Wirkungen des überlieferten komischen Stils beibehielten. Dies tat z. B. Grévin, der gleichfalls uns schon als Tragiker bekannt ist, in seiner fünfaktigen Komödie La Trésorière, die im Karneval des Jahres 1559 neuen Stils im Collège de Beauvais aufgeführt wurde.[2] Die Titelheldin Constante,

1) S. o. S. 79; ein Abdruck des Prologs bei Bolte S. 610f.; über Marot und Jean Serre s. o. 1, 455, über den Abbé de la Lune s. o. S. 557; der Badin Martainville gehörte 1558 zur Truppe Lepardonneurs.

2) Nach einer vorangestellten Bemerkung dichtete Grévin diese Komödie auf Befehl Heinrichs II. für die Hochzeit von dessen Tochter Claudia mit dem Herzog Karl von Lothringen, welche am 15. Februar 1559 neuen Stils stattfand (vgl. Art de vérifier les dates XIII [Paris 1818] S. 416), doch wurde die Komödie damals „pour quelques empeschements" nicht aufgeführt. Fournier in seiner Ausgabe von Gaultier Gargouilles Chansons S. LXI (wiederholt Julleville, Rép. S. 309f.) berichtet ohne Quellenangabe über die Aufführung einer Farce im populären Stil bei dieser Hochzeit; falls sein Bericht zutreffend ist, war diese Farce jedenfalls amüsanter als die Komödie Grévins; s. o. S. 536. Das

die Gattin eines Rendanten (Trésorier), hat ein Liebesverhältnis mit einem jungen Juristen, dem Protenotaire, und kokettiert außerdem mit dem adligen Kriegsmann Loys, dem sie allerlei wertvolle Geschenke ablockt. Nun ereignet es sich, daß der Trésorier, ein schäbiger Wucherer, in Geschäften verreisen muß, seine Gattin benutzt die Gelegenheit, um den Protenotaire ins Haus einzulassen; doch unglücklicherweise bemerkt dies Richard, der Diener des verliebten Kriegsmanns, und hinterbringt die Neuigkeit seinem Herrn. Dieser, aufs höchste empört, stürmt bewaffnet ins Haus des treulosen Weibes und, um die Verwirrung voll zu machen, kommt in demselben Augenblick auch der Ehemann zurück; es entsteht also eine ähnliche Situation, wie in einer wohlbekannten Novelle Boccaccios (VII, 6). Doch weiß Boccaccios Madonna Isabella durch ein schlaues Auskunftsmittel ihren guten Ruf zu retten; bei Grévin ist die Auflösung ebenso ungeschickt wie unmoralisch. Die Schliche der Frau werden entdeckt, aber der Ehemann zeigt eine schimpfliche Versöhnlichkeit; dem kriegerischen Liebhaber werden seine Geschenke zurückerstattet, und so kann uns in den letzten Worten die Aussicht auf einen Versöhnungsschmaus eröffnet werden. Die Ähnlichkeit dieses ganzen Schlusses mit demjenigen von Jodelles Eugène wurde schon öfter hervorgehoben, doch tritt bei Grévin noch weit entschiedener als bei Jodelle der Mißstand hervor, daß eine Handlung, die höchstens für eine Farce ausreichend wäre, in der anspruchsvollen Form des klassischen Lustspiels vorgetragen wird. Die Einteilung in fünf Akte und der Schauplatz auf der Straße sind auch hier beibehalten; von dem Motiv der Monologbelauschung macht Grévin den ausgedehntesten Gebrauch, und auch manche Einzelheiten sind offenbar aus römischen Komödien entlehnt.[1] Jeder der beiden Liebhaber hat einen Diener zur Seite, die Trésorière eine Zofe Marie, die von dem Diener des begünstigten Protenotaire, dem Feigling Boniface, mit Liebesanträgen in durchaus nicht sehr gewählter Form um-

Verhältnis der Trésorière zu einer Komödie Grévins „La Maubertine", die in der Vorrede vor den Komödien in Grévins Théatre 1561 erwähnt wird, ist nicht ganz klar, vermutlich war es eine frühere Fassung der Trésorière; von der Trésorière wird im Prolog (Avant-jeu) gesagt: „Dont les mestier est descouvert Non loing de la place Maubert." S. o. S. 539.

1) Z. B. das Gleichnis vom Vogelsteller III, 6 nach Asinaria 214ff.; das Wortspiel über den Namen der Constante II, 1 erinnert an ähnliche Wortspiele bei Plautus, s. o. S. 266. Wenn Loys das Haus der treulosen Geliebten militärisch angreift, so erinnert das, wie bereits Toldo bemerkt hat, an eine bekannte Szene im Eunuchus des Terenz.

worben wird. Richard, der Diener des Kriegsmanns, erinnert sehr an die entsprechende Rolle im Eugène, er öffnet seinem Herrn die Augen und ergeht sich auch mit Vorliebe in allgemeinen Betrachtungen, die mitunter zu Sentenzen zugespitzt sind, und alsdann verfehlt Grévin nicht, sie durch besondere Zeichen im Druck hervorzuheben. Dagegen vermeidet er es, nach der Art Jodelles in den gehobenen Stil hinüberzugreifen, und er bezeichnet das im Vorwort ausdrücklich als einen Vorzug seiner Komödie.

Der Übersetzungskünstler Antoine de Baïf, dessen Antigone wir bereits kennen, bereicherte das Lustspielrepertoir der Plejade durch Übertragungen des Miles gloriosus und des Eunuchus.[1] Auch er bediente sich der Kurzzeilen und hat dadurch den hergebrachten Ton der Farce über die Lustspiele des Plautus und Terenz verbreitet. Zwar wird auch er durch dieses Versmaß zur Redseligkeit verführt; sein Lustspiel „Le Brave" hat etwa 4300 Verse gegen 1434 Verse des Plautinischen Miles gloriosus, und zwar ohne daß die Handlung irgendwie erweitert wäre; aber diese Redseligkeit ist an manchen Stellen von recht anmutiger Wirkung. Man merkt, daß der Übersetzer seine Arbeit in guter Stimmung durchführte; im Prolog zum Brave eignet er sich den Ausspruch Rabelais' an, daß das Lachen das eigentliche Merkmal des Menschen sei. Die Übertragung in französische Verhältnisse ist geschickt vollzogen; die Handlung spielt in Orléans, es wird auf neuere Kriegsereignisse angespielt, der Soldat wird nicht mit Achilles, sondern mit Roland verglichen, und anstatt der Götter werden die Heiligen angerufen. Die Personen sind mit neuen charakteristischen Namen ausgestattet, der joviale alte Periplecomenus heißt Bontemps, der Führer der Intrige Finet, wie der kupplerische Diener in der Farce de la Cornette. Der prahlerische Soldat Taillebras erscheint hier in Geldverlegenheiten (IV, 1), wovon bei Plautus noch nicht die Rede ist; wir sahen ja schon, daß dieser Charakterzug bei den Capitani der Renaissancekomödie öfter vorkommt. Zum Schluß hat Baïf dem kleinen Raton (Lucrio) noch einige Abschiedsworte in den Mund gelegt; er führt aus, die Geschichte ende zwar für den Miles gloriosus tragisch, aber alle übrigen seien befriedigt.[2] Nach der beigefügten Didaskalie

1) In der Ausgabe der Werke Baïfs von Marty-Laveaux 3, 183ff.

2) Wie streng man die Forderung des fröhlichen Endes in der Komödie nahm, ergibt sich aus einer tadelnden Bemerkung Peletiers (Art poétique 1555 S. 71), wonach der Phormio des Terenz „ne termine pas en assez joyeuse fin, comme requiert l'essence de la comédie".

wurde der Brave auf Befehl Karls IX. und der Katharina von Medici am 28. Januar 1567 aufgeführt; zur Ausfüllung der Zwischenakte verfaßten Ronsard und andere Dichter Lobgesänge auf die anwesenden hohen Herrschaften, ohne jeden Zusammenhang mit der dargestellten Komödie. In seiner Bearbeitung des Eunuchus hat Baïf den antiken Schauplatz beibehalten und auch die Namen (Naton, Cremet usw.) nur leicht verändert.[1]

Inzwischen hatte sich jedoch die Kenntnis des italienischen Lustspiels immer mehr in Frankreich verbreitet; während des Karnevals 1555 wurde in Fontainebleau die Flora des Alamanni und im selben Jahr zur Weihnachtszeit — wahrscheinlich in Paris — die Lucidi des Firenzuola vor der Hofgesellschaft aufgeführt, allerdings zwei Stücke, in denen der neue italienische Stil nicht seine eigentlich charakteristischen Züge entfaltet; das letztere eine freie Bearbeitung der Menächmen, das erstere von dem alten Flüchtling und Parteigänger mit jenem strengen Anschluß an die römische Manier entworfen, wie sie in seinen italienischen Jugendjahren Mode gewesen war.[2] Unter den französischen Dichtern der neuen Schule ist Grévin der erste, bei dem der italienische Einfluß deutlicher hervortritt. Im Februar 1561[3], also zwei Jahre

1) Auf die Terenzübersetzung von Bourlier (Antwerpen 1565) braucht hier nicht näher eingegangen zu werden; sie ist in Prosa, mit weitläufigen Präliminarien, darunter ein Sonett zum Lobe des Terenz, aus dessen Werk man lernen könne „Moyennement au monde se tenir", ferner literarhistorisch-archäologische Bemerkungen über die dramatischen Gattungen und das Theater mit wunderlichen Schnitzern; u. a. wird behauptet, die alte Komödie, die die Leute mit Namen nannte, sei durch ein Dekret des Kaisers Domitian abgeschafft worden; andrerseits werden Scaligers Bemerkungen gegen das System der getrennten Standorte wiederholt.

2) S. o. S. 289, 298. Die beiden Aufführungen werden erwähnt in dem Brief eines Stefano Guazzo, der bei der Aufführung in Fontainebleau mitwirkte; abgedr. im Bibliofilo XI n° 6 (1885), der Brief ist vom 9. März 1555 aus Paris datiert. Die Flora war schon mehrere Jahre vorher abgefaßt und wurde 1556 gedruckt; vgl. Hauvette S. 145, 334f. Über zwei glänzend ausgestattete Komödienaufführungen vor versammeltem Hof in Bayonne 1565 und in Fontainebleau 1566 vgl. Lanson in der Revue d'hist. litt. de la France 10, 422ff.; von der ersteren Komödie — französisch, aber offenbar nach italienischer Manier — ist der Titel unbekannt; die letztere, bei der auch Prinzen und Prinzessinnen mitwirkten, behandelte einen romantischen Stoff, die mit Shakespeares „Viel Lärm um nichts" verwandte Episode von Ariodant und Ginevra aus Ariosts Orlando furioso, s. u. Bd. 5 S. 125f.

3) Die Angabe „Le XVIe jour de février 1560" in Grévins Théatre bezieht sich natürlich auf den alten Stil; Mouhys Angabe, dies sei nicht die erste Aufführung gewesen, verdient meiner Meinung nach trotz der Aufführungen Pinverts S. 44f. keinen Glauben.

nach der Trésorière, die noch ganz in Jodelles Manier gehalten ist, ließ er im Collège de Beauvais als Nachspiel zu seiner Tragödie Caesar die Komödie „Les Ébahis“ aufführen. Die Intrige in dieser Komödie dreht sich darum, daß ein junges Mädchen zugleich von einem alten Tropf und einem jungen Rechtsgelehrten umworben wird; der Vater begünstigt den alten Freiersmann, doch weiß der junge auf dem üblichen Wege eine Entscheidung zu seinen Gunsten herbeizuführen; mit Hilfe eines kupplerischen Weibes schleicht er sich verkleidet zu dem Mädchen und führt eine vollzogene Tatsache herbei. Daß er sich dabei in die Kleider seines alten Nebenbuhlers steckt, und die komischen Verwicklungen, die daraus entstehn, das alles könnte vielleicht von Grévin erfunden sein, wenigstens weiß ich mich im Augenblick keines völlig übereinstimmenden Falles aus einer italienischen Komödie zu erinnern[1], jedenfalls aber zeigt die Kupplerin, ein Waschweib namens Marion, manche Züge, die auf eigner Beobachtung zu beruhen scheinen. Und neben dem Alten und dem Jungen tritt noch ein dritter Bewerber auf, der Italiener Pantaleone, dessen Charakter sowie seine Stellung in der Intrige an die geprellten und verhöhnten neapolitanischen Gecken in den Sienesischen Komödien erinnert, er hat auch die poetische Ader mit ihnen gemeinsam und bringt seiner Geliebten auf der Straße ein Ständchen. In der Rolle des Pantaleone ist auch das Sprachengemenge durch allerlei italienische Brocken, vor allem durch Zitate aus Ariosts rasendem Roland markiert. Die übrigen Personen des Stücks behandeln ihn feindselig und mit Geringschätzung; Toldo hat bereits mit Recht bemerkt, daß hier ähnlich wie in einer berühmten Schrift des Henri Estienne das Selbstbewußtsein der französischen Renaissancekultur gegenüber der vom Hof begünstigten Invasion italienischer Elemente zum Durchbruch kommt, und zwar merkwürdigerweise in einem Werk, das selber die italienische Einwirkung so deutlich zur Schau trägt. Außer bei den erwähnten Personen ist dieser Einfluß vor allem auch in den Rollen der Diener unverkennbar. Aber neben dieser stereotypen italienischen Lustspielintrige ist noch eine andere nicht gerade sehr geschickt in das Stück verflochten: der verliebte Alte war früher schon

1) Etwas Ähnliches findet sich in Bentivoglios Geloso, s. o. S. 303; wenn Grévin im Prolog andeutet, sein Stück beruhe auf einer wahren Begebenheit, so ist das wohl ebensowenig wörtlich zu nehmen, wie ähnliche Andeutungen in den Komödien der Italiener.

mit der liederlichen Agnes verheiratet, die ihm fortgelaufen und durch verschiedene Hände gegangen war, nun aber zeigt sie sich wieder, und der Alte, in seiner Hoffnung auf die schöne Magdalena betrogen, muß wohl oder übel mit Agnes vorlieb nehmen. Diese ist ein Weib ganz von derselben Art, wie sie Jodelle und nach ihm auch Grévin in der Trésorière aus der mittelalterlichen Farcenliteratur übernommen hatten. Auch die einheimische Form der gereimten Kurzzeile hat Grévin hier noch beibehalten. Die Vorzüge der Prosarede, in welcher die charakteristische Ausdrucksweise der einzelnen Personen viel leichter auseinandergehalten werden kann und in welcher auch die von Charles Estienne so sehr bewunderte Kunst der leicht hingeworfenen Andeutungen viel leichter zur Geltung kommt: alle diese Vorzüge des italienischen Lustspieldialogs sind zunächst noch nicht in die französische Renaissance-Komödie übergegangen.

Der liebenswürdige Remy Belleau, der bei der ersten Aufführung von Jodelles Kleopatra mitwirkte, hat gleichfalls eine Komödie gedichtet, die in der Führung der Handlung den italienischen Einfluß zeigt. Seine „Reconnue“ entstand, nach den politischen Anspielungen zu schließen, bald nach 1562, wurde aber erst veröffentlicht, nachdem Belleau 1577 gestorben war, und aus der Vorrede zu dieser posthumen Ausgabe erfahren wir, daß der Dichter selber nicht mehr die letzte Feile anlegen konnte.[1] Belleau führt uns hier einen alten Advokaten vor, der sich in ein junges Mädchen verliebt hat, das in seinem Hause erzogen wird; um in ihren ungestörten Besitz zu gelangen, will er sie mit seinem Schreiber verheiraten. Diese Intrige ist ohne Zweifel aus der Casina des Plautus entlehnt. Doch kannte Belleau neben der Plautinischen Komödie offenbar auch die italienische Bearbeitung des Machiavelli[2]; wie bei Machiavelli so ist auch hier das Mädchen bei der Eroberung einer Stadt einem Kriegsmann als Beute zugefallen und von ihm dem verliebten Alten zur Obhut übergeben worden. Während aber bei Machiavelli dieser Kriegsmann nicht

1) Nach einer Bemerkung in der Art poétique des Vauquelin de la Fresnaye könnte man vermuten, daß der Komiker Châteauvieux, von dem später noch die Rede sein wird, die Reconnue nach ihrem Erscheinen in seinen Spielplan aufnahm. Die Äußerungen Vauquelin de la Fresnayes über Grévin sind reproduziert u. a. bei Pinvert S. 193 f.

2) Auf den Zusammenhang mit Machiavelli (s. o. S. 231) hat bereits H. Wagner in seiner Dissertation über Remy Belleau (Leipzig 1890) hingewiesen, ebenda auch der Nachweis einer Entlehnung aus Mostellaria 88 ff.

persönlich auftritt, hat ihn Belleau mit den Charakterzügen eines Miles gloriosus ausgestattet und ihm einen entsprechenden Namen, Capitaine Rodomont, verliehen. Rodomont hatte die Absicht, nach seiner Rückkehr aus dem Felde das Mädchen zu heiraten und war von dem verliebten Alten fälschlich totgesagt worden. Nun kommt er mit seinem Diener völlig unerwartet zu Anfang des fünften Akts, als gerade die Hochzeit des Mädchens mit dem Schreiber gefeiert werden soll, und mitten in dem Wirrwarr, der nun entsteht, erscheint noch ein alter Herr, der den Advokaten wegen eines Prozesses sprechen will und in dem jungen Mädchen seine verloren geglaubte Tochter wieder erkennt; auch diese Person, die bei Plautus nicht auftritt, ist schon bei Machiavelli in die Schlußwendung eingefügt. Während aber Machiavelli trotz der Übertragung des Schauplatzes in das zeitgenössische Florenz doch manches aus dem Plautinischen Lustspiel beibehielt, was nicht in moderne Verhältnisse übertragbar ist, z. B. die Verlosung des Mädchens, hat Belleau alles derartige ausgeschieden und ebenso verfuhr er auch mit den derb obscönen Bestandteilen der Komödie. Auch ist bei Belleau der Jüngling, der dem alten Gecken den Besitz des jungen Mädchens streitig macht, nicht mehr der eigene Sohn, sondern ein junger Jurist aus der Nachbarschaft. Und der Charakter des jungen Mädchens, der Antoinette, die bei Plautus und Machiavelli überhaupt nicht auf der Bühne erscheint, ist hier mit sichtlicher Vorliebe ausgemalt. Sie ergeht sich in Monologen und in Gesprächen mit der redseligen Dienstmagd Janne, und der Dichter, der damals auf seiten der Hugenotten stand, machte sie zu seiner Gesinnungsgenossin. Die Führung des Dialogs — in gereimten Kurzzeilen — erinnert an die früheren Komödien Jodelles und Grévins[1]; auch hier fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten, vor allem in der Rolle der Frau des verliebten Alten, aber die Hauptpersonen wie die zahlreichen Nebenpersonen entfalten oft eine unerträglich breite Geschwätzigkeit.[2]

---

1) Der gangbare Scherz am Schluß (V, 5), das alles sei wie in einer Komödie, braucht nicht von den Italienern entlehnt zu sein; die Erkennung durch ein Muttermal (ebenda) galt bei den Italienern als ein veralteter Kunstgriff, s. o. S. 263.

2) Morf, S. 253, bemerkt mit Recht, daß man von der ganzen Komödie sagen kann, was die Frau des Advokaten von der Dienstmagd sagt:

Elle caquette toute seule
C'est un claquet, c'est une meule
D'un moulin qui tourne toujours.

Doch sind gerade die dankbaren Situationen im letzten Teil der Handlung nur sehr unvollkommen verwertet; trotz der traditionellen Anordnung des Schauplatzes hätte Belleau viel mehr von diesen Situationen anschaulich vorführen können.

Die eigentlich italienische Manier im Stil und Aufbau der Komödie wurde in der Zeit vor 1570 nur von einem einzigen Dichter der Ronsardschen Schule, von Jean de La Taille, nachgebildet. Jean de La Taille übersetzte Ariosts Negromante in Prosa und brachte so die versifizierte Komödie des italienischen Dichters in diejenige Form, die inzwischen auch in Italien die Oberhand gewonnen hatte. Die originelle Schlußwendung, in welcher Ariost vorführt, wie der spitzbübische Negromant selber betrogen wird, hat der französische Bearbeiter weggelassen, vielleicht weil er ebenso wie andere Dichter dieser Gruppe die Forderung eines fröhlichen Ausgangs in der Komödie zu genau nahm. Außerdem wagte Jean de La Taille in seinen „Corrivaux" einen, wie es scheint, selbständigen Versuch im Prosalustspiel.[1] Er verwendete indes die schon mehrmals dramatisierte Novelle Boccaccios V, 5[2], in welcher erzählt wird, wie zwei Jünglinge sich um die Gunst eines Mädchens bewerben, bis sich endlich herausstellt, daß der eine ihr Bruder ist. Aus dieser Novelle hatte schon Parabosco in seiner Komödie „Il Viluppo" (1547) eine Nebenhandlung entwickelt; der Jüngling, der sich später als Bruder herausstellt, hatte eine frühere Geliebte treulos verlassen und diese folgt ihm nun in Männerkleidern nach, außerdem hat Parabosco seine Komödie auch noch mit verschiedenen andern Zwischenhandlungen überladen. Jean de La Taille hat schwerlich den Viluppo benutzt. Zwar ist auch bei ihm der eine Jüngling seiner früheren Geliebten untreu geworden und wird schließlich wieder mit ihr vereinigt. Aber diese verlassene Geliebte erscheint gleich zu Anfang in einer andern, gleichfalls herkömmlichen Situation der italienischen Komödie; sie fühlt sich gesegneten Leibes und berät mit der Amme, wie das Unglück zu verbergen sei. Später tritt sie dann nicht mehr auf; das Mädchen mit den zwei Liebhabern, um das sich die Intrige hauptsächlich dreht, erscheint überhaupt nicht auf der Bühne. Die Begebenheit ist in das zeitgenössische Frankreich

1) Im Druck erschienen beide Lustspiele 1573 zusammen mit de La Tailles Tragödie „La famine". Sein Bruder Jacques († 1562) begrüßte die Corrivaux mit einem überschwenglichen Lobsonett, womit ein Terminus ad quem für die Entstehung dieses Werkes gewonnen ist.

2) S. o. S. 74 (Griaeus), 209f. (Araldo, Nardi), 309 (Parabosco).

verlegt; der Prosastil ist nicht schlecht geraten und zeigt, daß der französische Dichter seinen italienischen Vorbildern ihre herkömmlichen Effekte mit Erfolg abgelauscht hat. Die Franzosen waren damals an solche verwickeltere Handlungen noch nicht gewöhnt; daher hält es auch der Prologsprecher für nötig, die Zuschauer zur Aufmerksamkeit aufzufordern, damit sie den Faden nicht verlieren.

Erst in der Zeit nach 1570 gewann das Intrigenlustspiel in Prosa nach italienischer Art in Frankreich eine weitere Verbreitung. Es fehlte freilich auch damals nicht an Stimmen, die dem mittelalterlichen Versmaß der Farce den Vorzug gaben, dieser Standpunkt wird unter ausdrücklicher Berufung auf Grévin und Remy Belleau von Vauquelin de la Fresnaye vertreten, dessen Poetik zwar erst 1605 erschien, aber bereits in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden war. Jedoch im 17. Jahrhundert setzte sich immer mehr die Meinung fest, daß für das niedere Lustspiel die Prosa und für das höhere Lustspiel der Alexandriner die geeignetste Form sei; erst nachdem die Aufmerksamkeit sich von neuem den mittelalterlichen Formen der Poesie zugewandt hatte, erkannte man in Frankreich wie in Deutschland, zu welchen vortrefflichen komisch-dramatischen Wirkungen die längst aufgegebene mittelalterliche Kurzzeile fähig war.

Berichtigungen und Nachträge.

Zu Bd. I S. 218. Bei genauerer Betrachtung bin ich zweifelhaft geworden, ob die Figur an der Stephanskirche einen Narren darstellen soll. — Zu Bd. I S. 530ff. Unter die lateinischen Frührenaissancekomödien ist auch die Komödie Dolos zu rechnen, die ich in der ersten Auflage von Bd. II S. 14 auf Grund der Angaben von Cessi im Giornale (Suppl. 2, 69f.) erwähnte und in das Jahr 1485 setzte, die aber nach Bertalot, Humanistisches Studienheft eines Nürnberger Scholaren (Berlin 1910) S. 54 schon 1432 vorhanden war. — Zu Bd. II S. 8, 98 (Tragikomödie) sei hier schon auf zwei später noch zu besprechende Monographien hingewiesen: H. C. Lancaster, The French tragicomedy, Baltimore 1907, und F. H. Ristine, English Tragicomedy, New York 1910. — Bd. II S. 162 Anm. 1 lies: Michel. — Bd. II S. 488 Anm. 2 lies: Ingannati.

Erklärung der abgekürzten Zitate.

D'Ancona, A.: Origini del teatro italiano, 2. ed., 2 Bde., Torino 1891. — Antonio, Nicolas: Bibliotheca hispana nova. Madrid 1788. — Argelati, F.: Biblioteca dei volgarizzatori, 5 Bde., Milano 1767. — Bahlmann, P.: Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Münster 1893. — Bauch, G.: Die Rezeption des Humanismus in Wien. Berlin 1903. — Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène etc., Paris 1893. — Baschet, A.: Les comédiens italiens à la cour de France etc., Paris 1882. — Bibliothèque du théatre français depuis son origine, 3 Bde., Dresden 1768. — Bilancini, P.: Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI, Aquila 1900. — Boas, F. S.: University Drama in the Tudor Age, Oxf. 1914. — Boemer, A.: Die lateinischen Schülergespräche der Humanisten = Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung etc., Bd. I 1897. — Bolte s. S. 1. — Bolte s. Macropedius. — Bongi, S.: Annali di Gabriel Giolitto de' Ferrari, vol. I, Roma 1894. — Brunet: Manuel du libraire, 5. Aufl., Bd. Iff., Paris 1860ff. — Bulaeus: Historia universitatis Parisiensis, 6 Bde., Paris 1665ff. — Bulletin s. S. 509. — Burchardi diarium s. S. 27. — Campanini s. S. 222. — Cappelli: Lettere di Lod. Ariosto pubbl. con introduzione biografica di A. C., 3 ediz., Milano 1887. — Carducci s. S. 343. — Campbell: Annales de la typographie néerlandaise au XV. siècle, La Haye 1874. Suppl. III 1889. — Castelvetro: La Poetica d'Aristotile volgarizzata, Vienna 1570. — Ciampolini s. S. 356. — Cicogna, A.: Memorie intorno la vita e gli scritti di L. Dolce, Venezia 1865. — Chassang: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au 14. et 15. siècle, Paris 1852. — Classen s. S. 151. — Collier, J. Payne: The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the restoration, 3 Bde. London 1831. — Croce s. S. 200 (auch besonders in umgearbeiteter Form u. d. T. I teatri di Napoli, sec. XVI—XVIII, Neapel 1891). — La Croix du Maine: Bibliothèque française ed. Rigoley de Juvigny, Paris 1772. — Cunliffe s. S. 435. — Daniello, B.: Della Poetica, Venedig 1536. — Darmesteter, Morceaux choisis, in: Darmesteter et Hatzfeld, Le 16. siècle en France, 2. ed., Paris 1883. — Deliciae poetarum germanorum, 6 Bde., Francofurti 1612. — Dictionary of national biography, Bd. Iff., London 1885ff. — Donatus: Commentum Terenti ed. Wessner, 2 Bde., Leipzig 1902. — Dunlop: Geschichte der Prosadichtungen, a. d. Englischen übers. v. Liebrecht, Berlin 1851. — Du Verdier: La bibliothèque, contenant le catalogue de tous ceux qui ont écrit ou traduit en français etc. ed. Rigoley de Juvigny 1772. — Ebert, A.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert, Gotha 1856. — Ebner s. S. 446. — Erasmus: Opera ed. Clericus, Bd. Iff., Leiden 1703ff. — Euanthius s. Donatus. — Faguet, E.: La tragédie française au 16. siècle, Paris 1883 (Réimpression

1895). — Flamini s. S. 213. — Flechsig s. S. 272. — Gaspary, A.: Geschichte der italienischen Literatur, Bd. II, Berlin 1888. — Derselbe: Storia della letteratura italiana, tradotta da Vittorio Rossi, Vol. II, Parte 1, Torino 1990, Parte 2, 1891. — Gaullieur: Histoire du collège de Guienne, Paris 1874. — Geiger: Renaissance und Humanismus in Deutschland und Italien, Berlin 1882 (Allg. Gesch. in Einzeldarstellungen II, 8). — Geiger: J. Reuchlin. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1871. — Giornale s. S. 169. — Giraldi Cinthio, Giovanni Battista: Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie (1553); Neudruck in der Biblioteca rara Nr. 52, Milano 1864. — Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. Bd. II, 1886. — Graf, ad Arturo = Miscellanea di studi critici in onore di A. G., Torino 1903. — Haag s. S. 426. — Hartelust s. S. 93. — Haslewood: Ancient critical essays upon english poets and poetry, 2 Bde. 1811—15. — Hauvette, H.: Luigi Alamanni. Sa vie et son œuvre, Paris 1903. — Herford: Studies in the literary relations of England and Germany in the 16. century, Cambridge 1886. — Herminjard, A. L.: Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française, Bd. Iff. 1886ff. — Herrmann, M.: Theatergeschichtliche Forschungen, Berlin 1914. — Derselbe: Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg, Berlin 1898. — Holl s. S. 141. — Holstein: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Dichtung, Halle 1886 (a. u. d. T. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Nr. 14 u. 15). — Derselbe: vgl. Reuchlins Komödien, herausg. v. H., Halle a. S. 1888. — Ingegneri: Della poesia rappresentativa, Ferrara 1598. — Jireček s. S. 477. — Julleville, L. Petit de: Histoire du théâtre en France au moyen âge. 1. Les mystères. 2 Bde., Paris 1885. 2. Les comédiens en France au moyen âge, Paris 1886. 3. La comédie et les mœurs en France au moyen âge, Paris 1886. 4. Répertoire du théâtre comique au moyen âge, Paris 1886. — Klein, F. s. S. 446. — Klein, J. L.: Geschichte des Dramas, Bd. IV, V (Geschichte des italienischen Dramas, Bd. I, II), Leipzig 1866/67. — La Croix du Maine, Bibliothèque s. Du Verdier. — Lanson s. S. 415. — Del Lungo: Florentia, uomini e cose del 400, Firenze 1897. — Le Roux de Lincy (u. F. Michel): Recueil de farces, moralités et sermons joyeux publié d'après le manuscrit de la bibliothèque royale. 4 Bde. Paris 1837. — Lovarini vgl. Giornale, Supplemento II (1899): Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante. — Luzio: P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia, Torino 1888. — Luzio-Renier: Mantova e Urbino, s. S. 187. — Macropedius, Rebelles und Aluta, herausg. v. Bolte (= Lateinische Literaturdenkmäler, Nr. 13, Berlin 1897). — Madius, vgl. Vincenti Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poëtica communes explanationes etc. Im Anhang: Madius de ridiculis. Venedig 1550. — Massebieau: De Ravisii Textoris comoediis s. S. 60. — Derselbe: Les colloques scolaires du XVI. siècle et leurs auteurs (1480—1570), Paris 1878. — Mazzi s. S. 175. — Mazzoni: vgl. Le opere di Gio. Rucellai, pubbl. da G. Mazzoni, Bologna 1887. — Menendez y Pelayo: M.: Origenes de la novela. Tomo III, Madrid 1910. — Mérimée, H.: L'art dramatique à Valencia, Toulouse 1913 = Bibliothèque méridionale Sér. II tom. 16. — Merlini: Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, Torino 1894. — Minturnus: De poeta 1559. Minturno: L'arte poetica, Venedig 1563 (N. T. 1564). — Montaiglon, A. de: Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles, 8 Bde., Paris 1855ff. — Morf s. S. 491. — Morsolin, Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo lette-

rato nel secolo XVI, 2. ed., Firenze 1894. — Nausea s. S. 49. — Neri s. S. 353. — Palermo: I Manoscritti Palatini di Firenze, Bd. II, Firenze 1860. — Papillon: Bibliothèque des auteurs de Bourgogne, 2 Bde., Dijon 1742. — Parfait, C. u. F.: Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, 15 Bde., Paris 1745 ff. — Pasquier, Les recherches de la France, Édition augmentée, Paris 1633. — Pavić s. S. 472. — Petit de Julleville s. Julleville. — Piccolomini, A.: Annotazioni sopra la Poetica d'Aristotile, con la traduzione del medisimo libro in lingua volgare, Venezia 1575. — Pierrefleur s. S. 507. — Picot, E., & Nyrop, C.: Nouveau recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles, Paris 1880. — Derselbe: Récueil général des sotties, 2 Bde., Paris 1902—4 (Soc. des anciens textes français). — Derselbe: La sotie en France, Romania 7, 236 ff. — Pigna: I Romanzi etc., divisi in tre libri, ne' quali della poesia e della vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta, Venedig 1554. — Pinciano: A. Lopez, Philosophia antigua poetica, Madrid 1596. — Pinvert: Jacques Grévin, étude biographique et littéraire, Paris 1899. — Platter: vgl. Boos, Thomas und Felix Platter, Leipzig 1878. — Publications s. S. 81. — Quadrio: Della storia e della ragione d'ogni poesia, 7 Bde., Bologna und Mailand 1739—59. — Quétif u. Échard: Scriptores ordinis praedicatorum recensiti, 2 Bde., Paris 1719—21. — Reinhardstöttner: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886. — Derselbe s. S. 146. — Reusch: Wilhelm Gnapheus, der erste Rektor des Elbinger Gymnasiums. Elbinger Gymn.-Progr. 1868 u. 1877. — Riezler, G.: Geschichte Bayerns, Bd. I ff., Gotha 1878 ff. — Robert s. S. 534. — Robortellus: Aristoteles de Arte poetica, cum Fr. Robortelli explicationibus; accessere ejusdem Robortelli in Horatii artem poeticam paraphrasis etc., Florenz 1548. — Rossi, V.: Battista Guarini ed il Pastor fido, Torino 1886. — Derselbe: vgl. Le lettere di M. Andrea Calmo pubbl. da Vittorio Rossi, Torino 1888. — Sacre rappresentazioni ed. A. d'Ancona, 3 Bde., Firenze 1872. — Salza, A., s. S. 243, 308. — Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem 1561. — Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo 13. al 18., Dispensa I ff., Bologna 1868 ff. — Schröder, E.: Jac. Schöpper von Dortmund und seine deutsche Synonymik, Univ.-Progr., Marburg 1889. — Schmidt, Ch.: Histoire littéraire de l'Alsace, 2 Bde., Paris 1879. — Schmidt, E.: Comödien vom Studentenleben, Leipzig 1880, a. d. Verhandlungen der 34. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, 1879, S. 34—49. — Schmidt, Expeditus: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas etc. im 16. Jahrhundert, Berlin 1903. — Segni, B., Rettorica e poetica d'Aristotile tradotte, Firenze 1549. — Sepet, M.: Origines catholiques du théâtre moderne, Paris s. a. (1901). — Smith s. S. 82. — de Sommi s. S. 169. — Spengler, F.: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888. — Stari pisci s. S. 472. — Stoppato, L.: La commedia popolare in Italia, Padova 1887. — Tiraboschi: Storia della letteratura italiana, 8 Teile in 15 Bänden, Mailand 1822 ff. — Torraca, Studj. s. S. 189. — Trissino, G.: Poetica, in dessen Opere, Bd. II, Verona 1729. — Trou: moet blycken. Groningen 1889. — Villari s. S. 231. — Viollet-Leduc, M.: Ancien théâtre français etc., 10 Bde., Paris 1854—57. — Viperanus: De poetica libri III, Antwerpen 1579. — Vormbaum, R.: Die evangelischen Schulordnungen des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Gütersloh 1858 ff. — Warburg: Sandro Botticellis Geburt der Venus usw., Hamburg 1893. — Weilen s. S. 104.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.

University of
Connecticut
Libraries

39153027064692